

Beiträge der Graduate School of the Arts II

2018

Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Mit Beiträgen von Jonas Berthod, Johannes Gebauer,
Camilla Köhnken, Angela Koerfer-Bürger,
Dorothea Schürch

5	Vorwort
9	Jonas Berthod The 2002 Relaunch of the Swiss Design Awards: Key Changes and their Influence on Designers' Careers and Networks
21	Johannes Gebauer Die Joachim-Tradition: Methodische Ansätze der Interpretationsforschung
37	Camilla Köhnken Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert
53	Angela Koerfer-Bürger <i>Pinocchio</i> – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans
61	Dorothea Schürch Gil J Wolmans <poésie physique>: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung
75	Abstracts Deutsch
76	English Abstracts
77	Autor_innen

Vorwort

Seit 2011 ist es in der Schweiz möglich, auch als Absolvent_in von Kunst-, Musik- und Theaterhochschulen universitär zu promovieren. Dies verdankt sich dem schweizweit einzigartigen Modell, bei dem die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und die Hochschule der Künste Bern (HKB) ein gemeinsames künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftliches Doktoratsprogramm anbieten. Diese transdisziplinäre Graduate School of the Arts (GSA) bringt Kunst und Wissenschaft zusammen. Dabei greifen Theorie und Praxis eng ineinander, ebenso Grundlagen- und praxisorientierte Forschung.

Leitung, Lenkungsausschuss und Finanzierung der GSA erfolgen jeweils paritätisch. Zur Aufnahmeprüfung zugelassen werden Absolvent_innen eines universitären Masters. Ein Schweizer Kunsthochschulmaster berechtigt zum Besuch des vorgelagerten universitären Master of Research, wo das spezifische disziplinäre Handwerk und Methodenkompetenz vermittelt werden; die Studierenden arbeiten zudem in einem Forschungsprojekt von HKB oder UniBE mit, über das sie reflektieren, und schliessen die Passerelle mit einer Masterarbeit ab. Ab 2019 wird dieser Master in das Doktoratsprogramm integriert werden.

Zurzeit realisieren knapp 40 Doktorierende aus den Fächern Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und Grafikdesign, Archäologie, Sozialanthropologie, Germanistik und Romanistik ihre Projekte im Rahmen der GSA. Viele sind ehemalige Studierende oder Mitarbeitende der HKB, weitere gelangen von anderen Kunsthochschulen oder Universitäten – von St. Petersburg bis Harvard – nach Bern. Student_innen der Kunsthochschulen kommen mit präzisen Fragen und Themen und wollen sich wissenschaftlich weiterqualifizieren, Absolvent_innen der Universitäten suchen die praktische Nähe zu den Künsten. Doppelbegabungen sind aber die meisten. Die einen bringen mehr künstlerisch-gestalterische Erfahrung mit, die anderen mehr methodisches Wissen und Schreibroutine. Der einjährige Spezialmaster macht etwaige Defizite wett und bietet einen guten Einstieg in die universitäre Praxis. Die GSA gibt sowohl der Forschung wie auch der Kunst frische Impulse und eröffnet neue Perspektiven und Forschungsfelder.

Das Curriculum in diesem strukturierten Doktoratsprogramm umfasst eine interdisziplinäre Reihe von methodisch-thematischen Workshops. Daneben werden auch Soft-Skills-Kurse angeboten, vom Antragschreiben bis zu Präsentationstechniken, vom

Self-Management bis zum wissenschaftlichen Englisch. Exkursionen etwa zur Landesphonothek, zur Paul Sacher Stiftung, zur Abegg-Stiftung oder ans Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien runden das Programm ab. Betreut werden die Doktorierenden von je einem Professor, einer Professorin beider Institutionen.

Anfangs gab es die üblichen Vorurteile – von beiden Seiten. Die Skepsis ist inzwischen verflogen. Heute findet das Berner Modell national wie international Anerkennung, andere Schulen möchten es gar kopieren. Je öfter die Doktorierenden ihre Arbeiten präsentieren konnten und je breiter und zugleich profilierter die Auswahl wurde, desto deutlicher zeigten sich die Stärken dieses Erfolgsmodells. Insbesondere die Doppelbetreuung durch Professor_innen beider Schulen wird sehr geschätzt. Heute kommen Anfragen aus allen fünf Kontinenten, und in Berlin und Zürich schaut man neidisch nach Bern – oder bewirbt sich gleich selbst. Dieses künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftliche Hybridmodell ist zukunftssträchtig und wird auch vom Schweizerischen Nationalfonds geschätzt.

2016 wurden die ersten Projekte abgeschlossen; darunter eine Dissertation, die gestalterisches Wissen, kunsthistorische Zugänge und geografische Kartentechniken voraussetzt und damit beeindruckend vor Augen führt, wie transdisziplinär in der GSA gedacht wird.

Um den Doktorierenden zu ermöglichen, noch mehr Vortragserfahrung zu sammeln, wurde 2016 der GSA-Forschungstag am jeweiligen Semesterende eingerichtet: Die Doktorierenden präsentieren hier während 30 Minuten ihre ersten Thesen und Fragen oder auch schon Teilresultate ihrer Dissertation und stellen sie in einer zweiten halben Stunde zur Diskussion, die selbstredend von Kommiliton_innen moderiert wird. Später haben die Doktorierenden dann die Gelegenheit, ihre Beiträge zu Aufsätzen auszubauen, die ebenfalls von ihren Kolleg_innen redigiert werden, um damit Erfahrung und Praxis im wissenschaftlichen Publizieren zu erwerben.

Der zweite Band dieser Reihe versammelt Beiträge der Forschungstage 2016 und 2017 und umfasst thematisch ein breites Spektrum:

Der Gestalter und Grafikdozent Jonas Berthod zeigt anhand einiger Fallstudien, welche Bedeutung die 2002 erfolgte Neufokussierung der eidgenössischen Auszeichnung für Grafiker_innen in deren Netzwerk erhielt und wie diese Preise Karrieren entscheidend mitprägen konnten.

Johannes Gebauer erörtert als Musiker und Musikwissenschaftler die methodischen Probleme, Tondokumente zu visualisieren und dadurch möglichst objektiv vergleichen zu können. Als Demonstrationsbeispiele der computerunterstützten Interpretationsanalysen dienen dabei kurze Passagen aus der Tradition des prominenten Geigers Joseph Joachim, an denen sowohl die Spieltechnik wie auch Strategien der musikalischen Agogik aufgezeigt werden.

Die Pianistin und Interpretationsforscherin Camilla Köhnken vergleicht Eugen d'Alberts instruktive Ausgabe von Beethovens fünftem Klavierkonzert mit den zwei frühesten Aufnahmen von d'Albert und Frederic Lamond und zieht daraus Rückschlüsse auf die Gestaltung des musikalischen Ausdrucks der Lisztschule, die sie insbesondere in der differenziert-freien Zeitgestaltung festmacht.

Angela Koerfer-Bürger analysiert als Theaterregisseurin und -vermittlerin die 2017 uraufgeführte Oper *Pinocchio* von Philippe Boesmans unter dem Aspekt des musikalischen Figurentheaters und zeigt die konstitutive Bedeutung dieses Aspekts in der erzählenden und zeigenden Darstellung von Werk und Inszenierung.

Der «poésie physique» von Gil J Wolman nähert sich Dorothea Schürch gleichzeitig als Stimmperformerin und Musikethnologin. Sie entwickelt mit dem Audioscoring eine eigene Methode, um via künstlerische Aneignung und Selbstbeobachtung zu einem Verständnis dieser Kunstgattung zwischen Musik und Lautsprache («lettristische Gedichte») zu gelangen.

Alle Autor_innen sind künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftliche Mitarbeiter_innen der HKB, deren Dissertationen im Rahmen von SNF-Projekten entstehen.

*

Dank gebührt der Universität und der Hochschule der Künste Bern, die den Mut zum Experiment GSA hatten und das Programm seither finanzieren, stützen und mit ihrem Vertrauen stets neu motivieren; dem Lenkungsausschuss für die treffliche Beratung und die erfolgreiche Auswahl der Bewerber_innen; der Koordinatorin Marina Radičević-Lucchetta; den Redaktor_innen Philippe Kocher, Bettina Ruchti und Jana Thierfelder, die es möglich machten, den Band in so kurzer Zeit herauszugeben; Mitherausgeberin Michaela Schäuble für die wertvollen Impulse und Kommentare; Daniel Allenbach für die sorgfältig-einfühlsame Abschlussredaktion und das Lektorat; Chris Walton für das elegante englische Lektorat; der Produzentin Madeleine Stahel sowie dem GSA-Doktoranden und Schriftgestalter Ueli Kaufmann, der eigens für diese Reihe die Schrift *Primer* entwickelt hat.

Bern, im Herbst 2018
Thomas Gartmann

The 2002 Relaunch of the Swiss Design Awards: Key Changes and their Influence on Designers' Careers and Networks

Introduction

2002 brought the relaunch of the Swiss Design Awards (SDA) under a new guise. These awards, which represent the most important vector of design promotion in Switzerland,¹ were reorganised by the Swiss Federal Office of Culture (SFOC) in a bid to reflect changes in design practice and to provide better professional support to designers.² Entitled *Netzwerke / Réseaux / Networks*, the 2002 awards positioned the SFOC as a mediator – a node in a wider network of design – leading it to adopt a more active approach to promotion. For instance, the SFOC decided to set an example by commissioning young designers for its publications, including that year's SDA catalogue. It was more substantial than previous editions and investigated both the role of networks in the production of design, and the place of the SFOC itself.

A century after their inception, the SDA arguably play a vital role on the Swiss design scene today. They provide financial support – CHF 25 000 to each winner – and public recognition. Their yearly exhibition, held during Art Basel, enjoys a high level of visibility: this year, no less than 11 090 visitors came to see the five-day show.³ Winning an SDA has become the highest accolade for graphic designers in Switzerland. However, neither the evolution of the prizes in the years leading up to their 2002 reorganisation, nor the impact of the 2002 awards on the careers and networks of designers, has hitherto been discussed thoroughly. My PhD thesis aims to explore these issues. It will focus on three

-
- 1 In this paper, design promotion is understood to encompass the four activities currently defined by the Swiss Federal Department of Home Affairs: encouraging exceptional cultural creation, awarding cultural actors, promoting these actors, and increasing the general public's awareness of the cultural scene. *Ordonnance du DFI instituant un régime d'encouragement en matière de Prix suisses, de Grands Prix suisses et d'acquisitions pour les années 2017 à 2020*, RS 442.123, 2016.
 - 2 Patrizia Crivelli: *Eidgenössische Preise für Gestaltung 1999 = Prix fédéraux des arts appliqués 1999 = Premi federali delle arti applicate 1999*, Bern: Bundesamt für Kultur 1999; Patrizia Crivelli: "Design Promotion as a Network", in: Patrizia Crivelli (ed.): *Swiss Design 2002. Netzwerke / Réseaux / Networks*, Baden: Lars Müller 2002, pp. 170f.; Lorette Coen/Patrizia Crivelli: "A or B – Take Your Pick", in: Stéphanie Bédat (ed.): *Swiss Design 2003: Désir Design*, Bern: Bundesamt für Kultur 2003, pp. 9–11.
 - 3 Swiss Federal Office of Culture: 11 090 Visitori, *Swiss Design Awards Journal*, 17 June 2018, <http://swissdesignawardsblog.ch/news/000-visitatori>. By way of comparison, the Museum für Gestaltung Zürich received 40 344 visitors in 2017. Simone Hellmüller/Simone Wildhaber (eds.): *Museum für Gestaltung Zürich: Jahresbericht 2017*, Zurich: Museum für Gestaltung 2018, p. 62.

periods in the career of three 2002 winners – the years preceding their award, the SDA’s direct consequences for them, and their later career development – and analyse the production of graphic design from the perspective of networks. This approach allows for a detailed enquiry that encompasses changes in education and models of practice, while drawing a broader picture of the evolution of the Swiss design scene. Furthermore, it shows the role played by key actors who are not graphic designers, such as the contributions of curators, editors, photographers, and gatekeepers in companies and institutions. My thesis sets out to answer the following questions: how and where do these networks form, and what influences them? In what way do these connections have an impact on the production of graphic design in Switzerland? Finally, how can they be investigated with the aim of producing a history that goes beyond isolated designers and objects to reveal less prominent auxiliary figures and the complexity of design creation?

This article focuses on the evolution of the approach to Swiss design promotion in the years preceding its reorganisation in 2002. We argue that the aim of design promotion evolved from encouraging economic growth to fostering cultural capital, and we identify both the factors that led the SFOC to this change, and the effect it had on graphic design practices. Because the SFOC explicitly defined itself as a node in the network of Swiss design in 2002, we then analyse its impact on the practice and networks of three winners of the 2002 awards, Gilles Gavillet, Megi Zumstein, and Norm (*aka* Manuel Krebs and Dimitri Bruni). We shall retrace several of the connections that have played a role in the creation of design, and analyse the role played by the SDA within the Swiss scene. We conclude that, although the awards redefined themselves as an actor in the network, their reorganisation was more of an acknowledgement of this than a complete change in their role.

Shifting aims: from encouraging economic growth to fostering culture

In December 1917, the Swiss parliament tasked the Federal Department of Home Affairs (FDHA) specifically with encouraging “decorative and industrial” applied arts,⁴ and in 1918 the first federal bursary within that framework was granted. The main argument for supporting the field was that it would contribute to economic growth. The government’s view was shared by professional associations such as the Schweizerischer Werkbund (SWB) and L’Oeuvre (OEV), which were influential in defining the politics of design promotion.⁵ All the actors on the design promotion scene perceived the social and cultural functions of design as something of secondary importance.⁶ This perspective remained unchanged for several decades. For example, the OEV’s statutory aims between 1917 and the 1950s were to reinforce first the economic, then the social role of applied arts.⁷ The OEV’s primary tool for promotion was organising competitions on behalf of private and public bodies that would allow the winning designers to

4 *Arrêté fédéral du 18 décembre 1917 concernant le développement des arts appliqués (arts décoratifs et industriels)*, RS 4 221, 1917.

5 Andreas Münch: “Art ou Design? La Confédération et les arts appliqués”, in: Patrizia Crivelli/Köbi Gantenbein/Barbara Imboden/Andreas Münch (eds.): *Made in Switzerland: Gestaltung – 80 Jahre Förderung durch die Eidgenossenschaft*, Bern: Bundesamt für Kultur 1997, pp. 88–110.

6 *Ibid.*, p. 90; Rudolf Schilling: “Promotion du Design, Promotion Économique!”, in: Crivelli/Gantenbein/Imboden/Münch: *Made in Switzerland*, pp. 184–189, here p. 184.

7 Antoine Baudin: “Quelques repères pour une histoire de l’association L’Œuvre (1913–1963)”, in: Crivelli/Gantenbein/Imboden/Münch: *Made in Switzerland*, pp. 116–127, here p. 116.

expand their client base.⁸ While the government had no long-term strategy in place, the understanding of design promotion as a tool for economic growth was perceptible. For instance, in the 1950s, a series of travelling poster exhibitions was organised by Pro Helvetia in collaboration with the Swiss Office of the Development of Trade,⁹ rather than with the Federal Commission of Applied Arts.¹⁰ Design promotion was thus synonymous with economic promotion.

While at first the SWB and the OEV were instrumental in defining the politics of design promotion, the Swiss Confederation gradually distanced itself from these associations and increasingly became the most influential actor in design promotion. In the 1970s, an expert commission was formed to advise the government on cultural policy. The report subsequently published by the commission in 1975 was the first document to engage in extensive reflection on the role of the public sector in the field of culture.¹¹ That same year, the Federal Office of Cultural Affairs was created and became responsible for design promotion. In 1978, it was renamed the Federal Office of Culture.¹² 1975 thus marks the beginning of a definite cultural policy strategy by the government. The fact that design promotion was conferred to the SFOC signalled a move away from the idea that supporting design would be a determining factor in encouraging economic growth. Instead, design promotion was now perceived as belonging to the cultural field.

Over the decades following its creation, the SFOC increasingly took over design promotion. This contributed to widening the gap between professional associations and state-organised promotion. In the 1990s, the former no longer perceived the various promotional tools of the SFOC, such as the Most Beautiful Swiss Books, the Swiss Design Awards, and the Swiss Poster Award, as compatible with their interests.¹³ From 1991 onwards, the participation of the SWB in design competitions organised by the FDHA was explicitly called into question, and its support was later withdrawn.¹⁴ The split became even clearer in 1997 when the SFOC took over the Most Beautiful Swiss Books competition and ruled out the influence of trade organisations on the jury. At the same time, it shifted the focus of the award to recognising design rather than technical qualities.¹⁵ In the early 2000s, the Swiss Poster Award was also subject to tensions between the

8 *Ibid.*, p. 118.

9 Usually known as Office Suisse d'Expansion Commerciale (OSEC) and today named the State Secretariat for Economic Affairs (SECO).

10 The economic role played by the poster exhibition is being explored by Sara Zeller in her PhD thesis at the Graduate School of the Arts. Sara Zeller: "The Best Posters of the Year: Creating Jobs, Promoting the Economy or Representing Switzerland?", unpublished paper presented to *Swiss Graphic Design and Typography Revisited Experts' Panel Meeting*, Zurich, 3–5 May 2018; Sara Zeller: "Travelling Image: Internationale Wanderausstellungen von Schweizer Plakaten in den 1950er und 1960er Jahren", unpublished paper presented at *GSA-Forschungstag*, Bern, 14 December 2017.

11 Gaston Clottu (ed.): *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*, Bern: [n.p.] 1975.

12 Patrizia Crivelli/Barbara Imboden: "80 ans d'encouragement: Aperçu chronologique", in: Crivelli/Gantenbein/Imboden/Münch: *Made in Switzerland*, pp. 59–87.

13 Leonhard Fünfschilling (ed.): *Der Gestaltungswettbewerb: Kulturinstrument, Modemacher oder Alibi?*, Zurich: Schweizerischer Werkbund 1991 (SWB-Dokument 1).

14 Thomas Gnägi: "Grafikdesign: Zwischen avantgardistischem Anspruch und Angemessenheit", in: Thomas Gnägi/Bernd Nicolai/Jasmine Wohlwend Piai (eds.): *Gestaltung Werk Gesellschaft: 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zurich: Scheidegger & Spiess 2013, pp. 251–270, here p. 266.

15 Michael Guggenheimer: "Beautiful Swiss Books: Examples and Trends over the Past Six Decades", in: Mirjam Fischer (ed.): *Beauty and the Book: 60 Jahre "Die schönsten Schweizer Bücher"*, Sulgen: Niggli 2004, pp. 80–98; Roland Früh: "Synopsis", in: *Beauty and the Book*, pp. 122–142.

cultural and commercial sectors. The Allgemeine Plakatgesellschaft | Société Générale d’Affichage took over the competition, rescinding its 61 years of collaboration with the SFOC, as it felt that the latter privileged cultural posters over the advertising sector.¹⁶ These two acts of reorganisation confirmed the SFOC’s new perception of the role of design promotion – fostering culture instead of encouraging economic growth.

Factors leading to the 2002 reorganisation of the Swiss Federal Awards

As with the other instruments of promotion mentioned above, the SDA’s role was progressively reconsidered in the decade preceding the 2002 reorganisation of the awards. During the 1990s, *Hochparterre*, the main architecture and design magazine in Switzerland, was highly critical of the SDA. It regretted that the experimental projects submitted for the awards were too rarely encouraged, believing instead that the awards went to “safe” choices, such as to projects that took no risks, or to established designers who had already won before.¹⁷ It called on the SDA to create categories additional to the existing ones (jewellery, graphics, ceramics, and so on) in order to reflect new practices such as interface design or service design.¹⁸ The magazine repeatedly called on the jury to be more transparent about its criteria, or at least to reveal the reasons behind its decisions to award certain candidates but not others – a process it deemed opaque.¹⁹ It also argued that the jury should consider nominating candidates to the SDA rather than letting designers apply, as this did not reflect the whole scene accurately but instead produced a random selection of winners, depending entirely on who had applied that year.²⁰ This reflected the magazine’s perception of the awards as a showcase for the Swiss scene as much as a means of supporting specific designers. In 1996, *Hochparterre* questioned whether the awards had lost their relevance, and called for a new beginning. It suggested the reorganisation of the SDA into distinct awards for each existing category.²¹ This would permit each award to accept a broader range of practices within a discipline, allowing them to welcome projects straddling design and art, or situated in new fields such as media design.²²

Just a year later, the exhibition “Made in Switzerland” (1997), celebrating 80 years of design promotion in Switzerland, also provided an opportunity to reflect on the state of the awards.²³ Patrizia Crivelli, the secretary of the SFOC’s design department at that time, credited the exhibition as the starting point of the process of reflection that led to the

16 Lorette Coen: “What Does Swiss Design Need?”, in: Andrea Baur/Mirjam Fischer/Kathrin Stirnemann (eds.): *Swiss Federal Design Grants 2005*, Basel 2005, pp. 54–61; Yann Gerdil-Margueron: “‘L’affiche de l’année’ et son concours réapparaîtront en 2003”, in: *Le Temps* (Geneva), 15 May 2002.

17 [s. n.]: “Keine Grenzen sprengen: Das Stipendium für Angewandte Kunst”, in: *Hochparterre* 5 (1992) 11, p. 54; Köbi Gantenbein: “Das Schaufenster der Soliden und Tüchtigen”, in: *Hochparterre* 7 (1994) 11, pp. 36f.

18 Köbi Gantenbein: “Für die Guten ein Töpfchen”, in: *Hochparterre* 8 (1995) 10, pp. 52f.

19 [s. n.]: “Keine Grenzen sprengen”, p. 54; Gantenbein: “Das Schaufenster der Soliden und Tüchtigen”, pp. 36f.

20 Köbi Gantenbein: “Die Grafik ist in Form”, in: *Hochparterre* 6 (1993) 10, pp. 18f.; Gantenbein: “Das Schaufenster der Soliden und Tüchtigen”, pp. 36f.; Adalbert Locher: “Gestaltungs-Tutti-frutti: Die Preisträger des Eidgenössischen Wettbewerbs für Gestaltung”, in: *Hochparterre* 9 (1996) 10, p. 28.

21 Locher: “Gestaltungs-Tutti-frutti”, p. 28.

22 *Ibid.*

23 Crivelli/Gantenbein/Imboden/Münch: *Made in Switzerland*.

reorganisation of the SDA.²⁴ Nonetheless, the criticism in the specialist press had also been taken into account. Köbi Gantenbein and Adalbert Locher, the authors of several of the *Hochparterre* articles mentioned above, were amongst the contributors to the 1997 catalogue, which suggests that they played a part in the overall conversation. According to Crivelli, the 80-year anniversary was a relevant time to rethink design promotion.²⁵ This started a lengthy process of discussions and analysis on how best to reformat the competition to adapt it to the needs of a new generation of designers.

Through her discussions with actors at different levels of the SDA, Crivelli identified a series of points that needed to be addressed, and started advocating publicly for change in 1999, notably voicing her concerns via the competition's own catalogues. She argued that the monetary prize should remain, but that it needed to be complemented by other forms of support. Recognising that young designers struggled to establish contacts with producers, the economic sector and investors, she advocated for a new role for the SFOC: as an "intermediary between [designers] and industry, museums or any institution ready to realise a project with them".²⁶ The specialised press raised more issues that needed to be addressed. The awards seemed to have lost their attractiveness, because many designers did not take part in the competition anymore. As *Hochparterre* had argued before, the discipline-based categories no longer reflected the state of a profession in which the boundaries between disciplines had become increasingly blurred. Ultimately, the awards were not prominent enough in the public sphere.²⁷

Crivelli now set about rectifying this situation, drawing in many actors in the process of reorganising the SDA from the design commission to the experts consulted.²⁸ She also analysed the design scene as part of her Master thesis in the management of non-profit organisations at the University of Fribourg in the early 2000s. Her analysis led to a report which convinced the SFOC that a reorganisation was necessary.²⁹ While the reorganisation took until 2002 to come into effect, change was already felt as early as 1999, as we shall see below.

A generational shift

The graphic designer Gilles Gavillet, one of the 1999 SDA awardees, argued that it was "a moment of generational shift" that saw a younger, less experienced cohort of designers awarded instead of an older peer group.³⁰ In 1999, Gavillet was chosen for the second round of the competition. At this stage, selected designers installed their work in an exhibition that was then reviewed by the jury. While he was setting up his work in Basel, he noticed that some of the other competitors in the category of graphic design were already more established, including people such as André Baldinger or Beat Müller and Wendelin Hess (Müller + Hess), who were between five and ten years older than him. However, in its final selection of awardees, the jury privileged a younger generation. Rather than going to the more established studios, the awards went to less experienced designers. For example,

24 Crivelli: *Eidgenössische Preise für Gestaltung 1999*, n.p.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 Ralf Michel: "Design fördern ist mehr als Geld verteilen: Eidgenössischer Wettbewerb – Reif für die Veränderung", in: *Hochparterre* 13 (2000) 8, pp. 26f.

28 Crivelli: "Design Promotion as a Network", p. 170.

29 Patrizia Crivelli: Interview by the author, Davide Fornari, Robert Lzicar and Sara Zeller, Bern, 12 September 2017.

30 Gilles Gavillet: Interview by the author, Geneva, 31 January 2018.

Gavillet had just graduated from the Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) in 1998; another winning graphic designer, Martin Woodtli, had also graduated the same year from the Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zurich (HGKZ). Gavillet argues that by awarding less experienced practitioners, the SFOC sent “a generational signal” that illustrated a change in the general direction of cultural politics.³¹ The 1999 winners in the category of graphic design were on average under 29, which indeed made them the youngest cohort for several years. In 1997, for instance, the average age of winners was 35 – relatively close to the award’s 40-year age limit for applicants – and their careers would have been accordingly more advanced. This suggests that the SDA had heard the criticism voiced by *Hochparterre* and was ready to give precedence to experimental projects rather than to established designers presenting mid-career projects.

This generational change was also felt in 2000 in the jury of the SDA. The jury is formed yearly by the Federal Commission for Applied Arts, an extra-parliamentary body consisting of five members appointed directly by the Federal Council. The commission selects seven experts from different design fields. In 2000, David Rust was appointed as an external expert for graphic design³² to advise the Federal Commission for Applied Arts. At 31 years old, he was the youngest expert in graphic design to be appointed since at least 1993.³³ He replaced Ralph Schraivogel, who turned 40 that year and had been an expert for two years. His predecessor had been Werner Jeker, who was 53 when he made way for Schraivogel, and so had represented a quite different generation. The jury had thus begun welcoming younger members, which suggested a change of atmosphere at the SFOC. However, this change was slower to affect other areas, such as the gender balance of the jury, which remained predominantly male until parity was attained in 2002.

The generational shift that took place in 1999 and 2000 can be described as one of the side-effects of the more protracted transformation that was taking place, from economic to cultural promotion. Rather than awarding accomplished practitioners who were able to demonstrate their expertise in a portfolio developed after several years of work, the SFOC was now recognising a younger generation that presented projects that were experimental, self-initiated, or firmly anchored in the cultural sector. The commercial relevance of their practice was not a criterion; instead, their ability to provide a new discourse in the field of design was recognised.

The 2002 reorganisation

While the aforementioned adjustments were taking place gradually, 2002 was more clearly a year of rapid reorganisation. The relaunch took so much preparation that unlike for the past editions, no catalogue was published for the 2001 SDA. The changes introduced in 2002 were varied, with some more symbolic than others. The name of the competition and that of the SFOC’s design department were changed.³⁴ The introduction of

³¹ *Ibid.*

³² Patrizia Crivelli/Roger Fayet: *Eidgenössische Preise für Gestaltung 2000 = Prix fédéraux des arts appliqués 2000 = Premi federali delle arti applicate 2000*, Bern: Bundesamt für Kultur 2000.

³³ At the time of writing, we are still in the process of gaining access to data for earlier periods.

³⁴ In German, for example, the name of competition was changed from “Eidgenössische Preise für Gestaltung” to “Eidgenössischer Wettbewerb”, while the design department was renamed from “Dienst Gestaltung” to “Dienst Design”. The other federal languages also replaced “arts appliqués” and “arti applicate” with “design”.

the English term “design” not only reflected the increasingly common use of the word, but also attempted to give the competition an international touch by using what is unofficially referred to as the “fifth federal language”.³⁵ New categories were introduced, and a different format was established. It consisted of two broad groups that were of greater overall importance than in the previous classification. Group A comprised unique objects and small series, while group B encompassed serially produced objects. This was deemed necessary to reflect new interdisciplinary practices, and also reflected a decision to require a repositioning on the part of designers in an attempt to encourage a more professional approach in their submissions.³⁶

Crivelli decided to introduce a new catalogue system that aimed to address some of the criticism voiced in previous years and to achieve a more significant public impact. The 2002 SDA publication (Figure 1) marked a striking departure from the previous system of relatively disciplined publications between 1994 and 2000 (Figure 2), as it attempted to bring together different areas of activity of the SFOC, along with comment and debate.³⁷ Designed by the Zurich-based studio Elektrosmog, it is a self-reflexive catalogue that presents the results of the long process of reorganisation. It is a large volume that features extensive reproductions of the applications sent by the winners, from their curricula vitae to the portfolios evaluated by the commission. It also offers various entry points to the chosen topic of the year, “networks”, ranging from traditional articles and interviews to photo essays and diagrammatic drawings depicting social connections on the Swiss design scene.

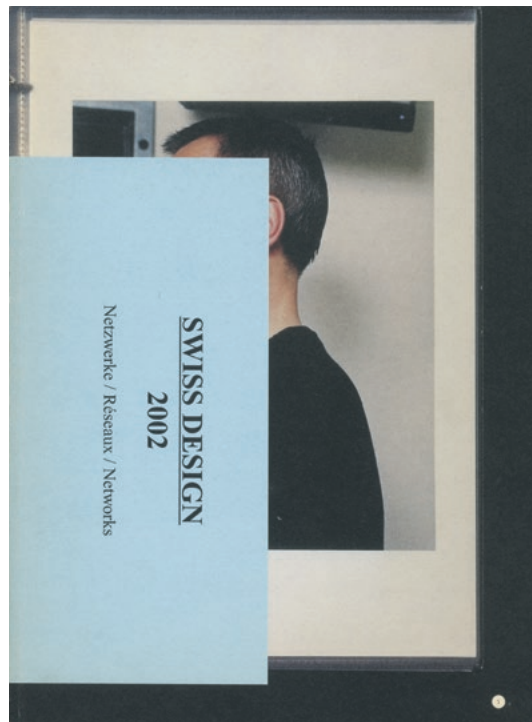


Figure 1: The 2002 catalogue of the Swiss Design Awards designed by Elektrosmog, showing an awardee's portfolio on the cover.



Figure 2: The 2000 catalogue of the Swiss Design Awards designed by Hanna Koller in the style typical since 1995.

35 Adalbert Locher: “Wie der Bund das Design fördern will: Neuerungen beim Förderpreis”, in: *Hochparterre* 15 (2002) 1–2, pp. 18f., here p. 18.

36 *Ibid.*, p. 19; Coen/Crivelli: “A or B – Take Your Pick”, p. 9.

37 [s. n.]: “Spielraum des Amtes vermessen: Mit Patrizia Crivelli in Jack's Brasserie in Bern”, in: *Hochparterre* 14 (2001) 6–7, p. 62.

The 2002 Swiss Design Award and designers' networks

In 2002, Crivelli argued that the SDA had to play a bigger role in design promotion than merely awarding a money prize. This now included giving out an increasing number of commissions to young designers. Besides the annual SDA publication, they included the catalogue for the Most Beautiful Swiss Books as well as the scenography of the design awards exhibition. Moreover, in a further bid to diversify its role, the SDA introduced the possibility of taking on an internship as an alternative to the prize money. The SFOC played the role of intermediary, putting designers in touch with recognised international studios. This was done with the aim of offering designers a chance to expand their professional network.³⁸ This decision was a further sign of the SFOC's desire to cater to a less experienced generation, and was welcomed by critics as an attempt to remain close to design practice.³⁹ More importantly, the provision of internships was also a self-conscious attempt by the SFOC to position itself not only as a grant-giving institution, but also as an actor in the design network – a mediator playing an active role in connecting people and promoting designers.⁴⁰

To investigate the role of the SFOC as an actor in the network in greater detail, we shall below analyse the influence of the SDA on the networks and careers of three winners of the 2002 awards, all of them graphic designers: Gilles Gavillet, Norm and Megi Zumstein. We shall endeavour to explore the relationships that made their work possible, and the role that these relationships went on to play in the designers' own networks.

Untangling the networks behind the objects

The objects submitted by Gavillet, Norm and Zumstein to the 2002 SDA can serve as our entry points into their networks. While some of their relationships can be identified through a close reading of the material, oral history can be our most valuable tool in discerning the meanings of events and facts.⁴¹ To this end, we conducted semi-structured interviews with designers to retrace the trajectory of objects and to reveal hitherto undiscovered relations. By making visible the many different stages of the three designers' careers and the role played in them by external actors, this approach provides an entry point into a history that goes beyond isolated objects, success stories or heroic figures, instead revealing the complex mechanisms behind the production of design.⁴² For instance, analysing these networks highlights the particular role played by the SFOC as award-giver, client, promotion platform, and networking forum. Furthermore, a "move from the macro to the micro"⁴³ through close readings provides us

38 Andreas Münch/Urs Staub: "L'Office fédéral de la culture soutient l'art et le design", in: Anne Weibel (ed.): *OFC Art & Design*, Bern: Bundesamt für Kultur 2007.

39 Locher: "Wie der Bund das Design fördern will", p. 19.

40 Crivelli: "Design Promotion as a Network".

41 Alessandro Portelli: "What Makes Oral History Different", in: Robert Perks/Alistair Thomson (eds.): *The Oral History Reader*, London: Routledge 2006, pp. 32–42.

42 Catherine Moriarty: "Monographs, Archives, and Networks", in: *Design Issues* 32 (2016) 4, pp. 52–63, here p. 58.

43 Jonathan Glynnne/Fiona Hackney/Viv Minton: "Foreword", in: Jonathan Glynnne/Fiona Hackney/Viv Minton (eds.): *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK) University College Falmouth, 3–6 September*, Boca Raton: Universal Publishers 2009, pp. XI–XIV, here p. XIII.

access with an expansive set of relationships, revealing connections between different scenes and their mutual influences, models of practice, and strategies of network-building. This leads to new questions and new points of connection, going beyond the anecdotal by revealing both the smaller and the larger pictures of networks and the influence they have on the production of design.⁴⁴

In 2002, Gilles Gavillet, Norm and Megi Zumstein were at different points in their careers, though they were all still at the start of their professional lives. Norm had launched their studio in 1999 and thus had three years of experience as independent designers. They had already been awarded two SDA in 1999 and 2000. After first working for Cornel Windlin, Gavillet had started working independently in 2001, when he established his studio with David Rust. He was a winner of the 1999 SDA. Finally, Megi Zumstein had just graduated in 2001 and was working for Format53, a small studio in Zurich. The respective status of their careers is reflected in the objects they submitted to the SDA. Analysing these artefacts can be revealing of their designers' early careers and attitudes.

Gavillet's submission comprised publications made while working for Cornel Windlin as well as some of his first commissions as an independent designer. Norm, by contrast, presented their second self-published book. Zumstein had just graduated, and submitted her diploma project. Given that their careers were at slightly different places, winning the 2002 SDA had a different impact on each of them. The objects they presented offer a useful perspective for investigating the designers' developing networks and nodes within these – such as teachers, important clients, and the SFOC itself.

Gavillet: a series of commissions

Winning the award for the second time in 2002, Gavillet presented a selection of commissioned books and posters developed either independently or in collaboration with David Rust or Cornel Windlin. His selection is a telling snapshot of a pre-existing network nurtured by his place of study: many of the artefacts are a direct result of relationships initiated during his studies at ECAL. Gavillet studied there from 1993 to 1998, witnessing the metamorphosis of the school after Pierre Keller's arrival in 1995, when it ceased being a small institution and became the internationally recognised art school it is today.⁴⁵ One of the innovations introduced by the new director was a stark increase in the number of visiting lecturers with a national or international reputation, such as M/M and Cornel Windlin. The latter subsequently invited Gavillet to work for him in Zurich; two of the publications presented by Gavillet for the 2002 SDA were realised there.

Amongst other new visiting lecturers was Lionel Bovier, an art historian with an extensive international network who proved influential for Gavillet. In 1997, Bovier founded the art publishing house JRP Editions with Christophe Chérrix. It went on to become the highly respected JRP|Ringier in 2004. Gavillet collaborated with them from early on: of the six publications he submitted for the 2002 SDA, no less than four were connected to Bovier, who was a key node in Gavillet's network. In fact, Gavillet then became JRP|Ringier's artistic director alongside David Rust.

Gavillet chose the monetary prize instead of taking up an internship. The 2002 award

44 Linda Sandino: "Oral Histories and Design: Objects and Subjects", in: *Journal of Design History* 19 (2006) 4, pp. 277–279.

45 Gilles Gavillet: Interview by the author, Geneva, 6 April 2017.

provided him with the means to support launching his own studio with Rust. With regard to his networks, Gavillet had already benefitted from winning the award in 1999, as it had meant he was introduced to the SFOC, for whom he was subsequently invited to pitch for a publication. As for his overall visibility to clients, however, the impact of winning the SDA was limited. According to Gavillet, the public that was aware of the awards remained small and specialised.⁴⁶

Norm: a self-published project

2002 was Norm's third SDA award. In contrast to Gavillet, the work they presented that year was self-initiated, just like their projects that had won before. In 1999, Krebs and Bruni won as part of *Silex*, a collective that had started in 1995 among students at the Schule für Gestaltung Biel, and which produced an eponymous zine. The publication *Silex* paved the way for a self-initiated approach, and built up the students' network while making their names known on the Swiss scene. Winning the SDA introduced them to the SFOC, which later also commissioned publications from members of the collective. In 2000, Norm submitted another self-initiated project, entitled *Introduction*. It was part manifesto – displaying a radical shift away from the earlier style of *Silex* – and part type-specimen, introducing their first commercially available typeface. Finally, in 2002, Norm presented another self-initiated project entitled *The Things*. It was envisaged as a follow-up to *Introduction* and also used several media, including a publication, electronic sculptures, and posters.

Norm had been working as an independent studio since 1999, and by 2002 they were enjoying an increasing number of commissions. Their choice to present only self-initiated work, unlike Gavillet for instance, sheds light on the importance that their studio placed on such projects. These allowed Norm to develop a highly personal approach – one that they went on to develop further through publications such as *Bruce Lee* (2005). Furthermore, the fact that the SDA supported self-initiated projects as well as commissions shows that the SFOC considered them to be just as vital in furthering the discourse of design. By hiring Norm for the Most Beautiful Swiss Books catalogues of the years 2001 to 2003 (designed from 2002 to 2004), the SFOC encouraged the development of their style and their continued presence on the market of commissioned design.

Apart from such commissions, the most tangible impact of the SDA for Norm was financial. They had hoped to win the grant in order to pay back the debts they owed to their printer. However, Norm also underlined the importance of the SDA and its exhibition as a way of legitimising their practice and meeting people. For instance, their 1999 SDA gave them the credibility to be hired shortly thereafter to teach at ECAL.⁴⁷

Megi Zumstein: diploma work

Unlike Norm and Gavillet, Megi Zumstein was a first-time winner in 2002, and presented work that she had developed for her 2001 diploma at HGKZ. Her project consisted of a large publication, videos, and interactive elements, all dealing with the theme of language. Instead of choosing the money prize, Zumstein took advantage of the new internship system and went on a work placement at Graphic Thought Facility (GTF) in London. She felt it would offer her an excellent opportunity to gain professional

⁴⁶ Gilles Gavillet: Interview by the author, Geneva, 31 January 2018.

⁴⁷ Norm: Interview by the author, Zurich, 15 June 2017.

experience.⁴⁸ There, she worked on small publications, type design, web design, and Adobe Flash animations. It seems like the original goal of the SFOC – to foster the awardee’s networks by offering them the chance to do an internship abroad – was only partially achieved: in fact, in her later career, one can discern no direct traces of the network to which she gained access at GTF, presumably because it was geographically limited to the United Kingdom.

Instead, it could be argued that it was the reputation of the SDA as an institution that helped her expand her network in Switzerland. Upon her return in 2003, Zumstein took up freelancing but did not enjoy it, and so decided to find a part-time job. This proved more difficult than expected, as the effects of the dot-com crash were being felt in the economy. Zumstein, however, credits having won the SDA as a key fact that then worked as a door-opener to agencies. As she jokingly said, it enabled her “to get past the secretary”.⁴⁹ She was accordingly hired by the agency Bringolf Irion Vögeli, where she worked for three years. Then, in 2007, she launched an independent studio with her partner Claudio Barandun. The influence of the SDA was twofold for Zumstein. It furthered her professional development by allowing her to take on an internship at a reputable graphic design studio in London, and it also gave her a legitimacy that helped her to find a job upon her return.

Conclusion

Over the years, the perception of the SDA’s role evolved. The awards were founded a hundred years ago in close collaboration with professional organisations and initially had economic aims. The interests of the involved parties then diverged over time. After its creation in 1975, the SFOC played an increasing role in design promotion by putting an emphasis on cultural promotion rather than on economic growth. This led to a separation between the professional organisations and state-organised promotion. In 2002, the changes undertaken at the SDA reflected another stage in their evolution that was the culmination of a long process of reorganisation spearheaded by Patrizia Crivelli. This served to reinvigorate what had been a declining institution. The modernisation of the prizes helped to legitimise them, and today it is a sought-after, yearly event.

The relaunched awards aimed to make the SFOC a key node in the networks of Swiss designers. While the SFOC did indeed play a vital role in supporting the creation of design, its direct influence on larger networks is less clear. The visibility of the awards seems to have been limited to a specialist audience, for the SDA have played less of a role in helping designers to gain new clients. The benefits have been more indirect, for example through the commissions that the SFOC began awarding. The Federal Office gave a relatively free rein in matters of design, so its role as a “client” helped young designers to gain experience and visibility. Some of these publications went on to win other awards, such as the Most Beautiful Swiss Books.

More generally, while the SDA provided the designers with a form of legitimacy that allowed them to access jobs or to teach, it seems like most of the networks of Swiss designers emerged on the periphery of the SDA. It could thus be argued that the SFOC’s

⁴⁸ Megi Zumstein: Interview by the author, Zurich, 6 April 2017.

⁴⁹ *Ibid.*

impact on designers' networks is secondary, rather than primary: it was winning the SDA that helped them to create their own networks, as opposed to the SDA providing them. While this does not deny the critical role of the SFOC within these networks – whether as an award-giver, a client, promotion platform or networking forum – it confirms that the SDA are just one of many actors exerting an influence on the development of Swiss graphic design. The reorganisation of the prize can therefore be seen as official recognition of the SFOC's existing role as an actor within a network, rather than a complete position change on the part of the awards. Nevertheless, it proved vital to bring new relevance to the awards in the light of the criticism levelled against them. This reorganisation can thus be pinpointed as an important moment in the modernisation process of design promotion in Switzerland – one that ensured the relevance of the SDA and led to the high degree of visibility that these awards enjoy today.

Die Joachim-Tradition: Methodische Ansätze der Interpretationsforschung

I.

Das Feld der Interpretationsforschung lässt sich dank der Verfügbarkeit von Tonaufnahmen ab ca. 1900¹ in zwei chronologisch voneinander abgrenzbare Bereiche unterteilen, bei denen sich die Herangehensweisen zwangsläufig unterscheiden müssen. Während sich der eine Bereich vorwiegend mit der Forschung an Tonträgern befasst,² steht diese Quellenart für das 19. Jahrhundert nicht, oder zumindest nicht in relevantem Masse, zur Verfügung, sodass sich die Interpretationsforschung hier auf schriftliche Zeugnisse wie Instruktionen und annotierte Musikalien stützen muss.

Für die Zeit ab ca. 1920 liegen Tonaufnahmen in ausreichender Quantität und Qualität vor, um sie als primäre Quellen der Interpretationsforschung heranziehen zu können. Dies ist jedoch für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg schwieriger, einerseits weil oft von einzelnen Interpretinnen und Interpreten nur sehr wenige Tondokumente vorliegen, die sich darüber hinaus meist auf kurze Werke bis zu vier Minuten Länge beschränken, andererseits weil gerade in den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts ein genereller Paradigmenwechsel erfolgte (beziehungsweise zum Abschluss kam), der das Kunstverständnis insgesamt und die Ästhetik der Aufführung von Musik im Besonderen grundlegend veränderte. Dies erklärt einerseits die stilistische Diversität früherer Tonaufnahmen, führt aber andererseits zu einer erhöhten Deutungsproblematik bei der Auswertung von Aufnahmen, da sich angenommene Traditionslinien, Lehrer-Schülerverhältnisse und <Schulen>-Zugehörigkeiten im Befund der Aufnahmen oft nicht widerspiegeln. Für diese Zeit ist es daher umso wichtiger, Wege zu finden, schriftliche

1 Zwar reichen Aufnahmen auf Wachswalzen noch etwas weiter zurück, diese wenigen Exemplare sind aber nur in Einzelfällen für die Interpretationsforschung relevant.

2 Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Tondokumente hier nicht gleichgesetzt werden mit Interpretationen. Ein Tondokument kann eine Momentaufnahme einer Interpretation festhalten, im besten Falle kann durch das Abspielen des Dokumentes ein Abbild der Interpretation wiedergegeben werden. Eine Interpretation ist aber, zumindest so wie sie für diese Untersuchung definiert wird, immer in einem Veränderungsprozess begriffen; sie ist nie statisch, sondern ein lebendiger Vorgang, von dem es keine vollständige objektivierte Dokumentierung geben kann. Vgl. Kai Köpp: «Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900. Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung», in: Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl (Hg.): *Gemessene Interpretation: Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz u. a.: Schott 2011, S. 65–82, hier S. 65f.

Quellen und Tondokumente miteinander abzugleichen, nicht zuletzt, um Zugehörigkeiten zu Interpretationstraditionen besser differenzieren zu lernen.

Bei der wissenschaftlichen Untersuchung von (historischen) Tondokumenten können computergestützte Messungen eine wertvolle Hilfe sein. Vor allem quantitative Vergleiche einer grösseren Anzahl von Aufnahmen lassen sich so in Form von Diagrammen und Statistiken darstellen. Dass solche Analyseverfahren zu sinnvollen Ergebnissen führen können, beweisen unter anderem die exemplarischen Untersuchungen von Nicholas Cook³ und Lars Laubhold⁴. In diesen Untersuchungen ging es letztlich darum, die dahinterliegenden Interpretationskonzepte offenzulegen und eine historische Entwicklung zu belegen – spezifische Details einzelner Interpretationen und die Suche nach deren Motivationen wurden dabei in der Regel eher ausgeklammert.

Ein anderes Ziel verfolgte Hermann Gottschewski bei seiner Untersuchung der Zeitgestaltung von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen.⁵ Um einen grafischen Vergleich mehrerer Aufnahmen zu ermöglichen, entwickelte er eigens neue Darstellungsmöglichkeiten, die komplexe rhythmische Vorgänge auf mehreren Ebenen (von einzelnen Noten bis zu grösseren Einheiten von mehreren Takten) und deren Zusammenhänge sichtbar machen sollten. Das Zusammenspiel mehrerer Instrumente spielte dabei für Gottschewski, entsprechend seines Untersuchungsgegenstandes, keine Rolle, der Fokus lag vielmehr auf Aspekten des Tempoverlaufs, etwa eines ‚Formgefühls‘.⁶

Während Gottschewski bei seiner Untersuchung auf Klavierrollen zurückgreifen konnte, die eine relativ einfache und genaue Vermessung von zeitlichen Abläufen erlauben – die Tonanfänge und -dauern lassen sich auf den Rollen einfach abmessen⁷ – gestaltet sich eine entsprechende Vermessung von historischen Schallaufnahmen – Grammophon- oder Phonographeneinspielungen – schwieriger, besonders dort, wo es um das Zusammenspiel mehrerer Instrumente geht.

Im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes *«Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen»* an der Hochschule der Künste Bern befassen sich mehrere Untersuchungen mit der Interpretationspraxis einzelner Interpretinnen und Interpreten beziehungsweise abgrenzbarer Interpretationsschulen im 19. und frühen 20. Jahrhundert.⁸ Die Untersuchung der wenigen erhaltenen Tondokumente erforderte dabei neue Methoden, da empirische, quantitative Auswertungen allein nicht zielführend sein konnten.⁹ In meinem Dissertationsprojekt zur Interpretationspraxis der Joachim-Tradition sollten darüber hinaus spezifische

3 Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2013.

4 Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger: Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: Edition Text + Kritik 2014.

5 Beim Welte-Mignon-System konnten Klavierinterpretationen auf gestanzten Papierrollen gespeichert und diese auf entsprechenden Reproduktionsinstrumenten wieder weitgehend originalgetreu abgespielt werden. Vgl. Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber 1996.

6 Vgl. ebenda, S. 274.

7 Vgl. Kai Köpp: «Historische Interpretationspraxis: Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel (1904–1932)», in: *Wie von Geisterhand: Aus Seewen in die Welt – 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, Seewen: Bundesamt für Kultur 2011, S. 23–34, hier S. 24.

8 Vgl. SNF-Förderungsprofessur Kai Köpp: «Angewandte Interpretationsforschung» (2011–2016), in: *Forschungsschwerpunkt Interpretation*, auf: www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=140 (letzter Zugriff: 13. Juni 2017). Zu nennen sind die Dissertationsprojekte von Sebastian Bausch zur Mozartinterpretation von Carl Reinecke, von Camilla Köhnken zur Interpretationspraxis der Liszt-Schule und von Cla Mathieu zum klassischen Gitarrenspiel bei Miguel Llobet.

9 Vgl. hierzu auch Kai Köpp: «Musikalisches Körperwissen: Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung», in: *Dissonance: Schweizer Zeitschrift für Forschung und Kreation* 135 (September 2016), S. 14–18.

Ausdrucks- und Stilmittel der Streicherinterpretation sowie Merkmale des (kammermusikalischen) Zusammenspiels untersucht werden, die sich bisher bei der Untersuchung von Tondokumenten nur unzureichend analysieren und darstellen liessen.

Moderne Computerprogramme, die speziell zur visuell unterstützten Analyse von (historischen) Tonaufnahmen entwickelt wurden, erlauben inzwischen eine sehr viel genauere und objektivere Auswertung von Grammophonaufnahmen. So können beispielsweise Details der Streicherinterpretation sichtbar gemacht werden, die sich bisher einer genaueren Analyse praktisch völlig entzogen, etwa die technische Ausführung von Portamenti, die Frequenz und Amplitude eines Vibratos oder auch die komplexen Vorgänge des Zusammenspiels. Es soll hier versucht werden, anhand von zwei Beispielen das Potenzial der computerunterstützten Interpretationsanalyse in der qualitativen Anwendung zu demonstrieren und dabei verschiedene Darstellungsmöglichkeiten des Audiomaterials selbst und der gegebenenfalls aus den Messungen erhaltenen Daten zu nutzen und für den Vergleich einzelner kurzer Passagen desselben Werks in mehreren Aufnahmen heranzuziehen. Die verschiedenen Darstellungen erlauben so eine Visualisierung des Gehörten und eine Sichtbarmachung von sowohl agogisch-musikalischen als auch von instrumental-technischen Vorgängen, um diese wiederum mit den Traktaten und instruktiven Quellen abgleichen zu können.¹⁰ So soll versucht werden, den Befund der Aufnahmen nicht nur zu beschreiben, sondern zu verstehen beziehungsweise zu erklären.

II.

Von den fünf von Joseph Joachim 1903 für die Gramophone & Typewriter Company eingespielten Aufnahmen kann einzig Joachims eigene *Romanze in C-Dur* für Violine und Klavier im weiteren Sinne als Kammermusik bezeichnet werden – dies macht sie zur vielleicht wichtigsten von Joachims Einspielungen, zumindest für die Erforschung seiner Spielweise im Ensemble, obwohl das Werk selbst relativ unbedeutend ist. Gerade bei dieser Einspielung ist es daher entscheidend, die Aspekte des Zusammenspiels nicht nur dem Eindruck nach zu beschreiben, sondern vielmehr Methoden zu entwickeln und zu verfeinern, die eine bestmögliche Analyse und Auswertung der auf der Grammophonplatte vorhandenen Informationen ermöglichen.

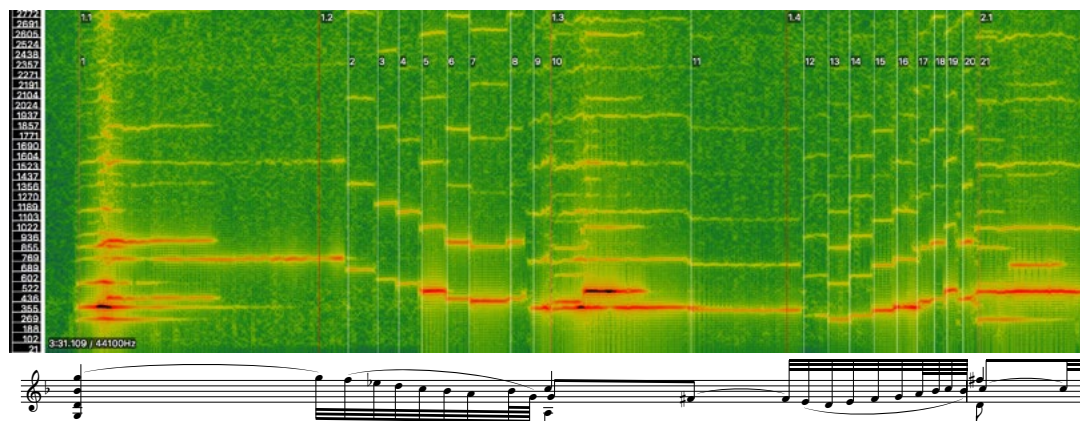
Ein wesentlicher Aspekt ist dabei auch der Vergleich von Joachims Aufnahme mit späteren Aufnahmen desselben Werks – so lassen sich die Eigenheiten von Joachims Spiel und deren Verschiedenheit von heutigen Spielweisen begreifen. Es sollen dabei auch Methoden getestet werden, die eine sinnvolle visuelle Darstellung der Messungen zulassen, um zu objektiveren Ergebnissen zu kommen, als dies mit zwangsläufig subjektiven oder zumindest subjektiv beeinflussten Hörvergleichen möglich ist. Im Zentrum stand nicht so sehr die Messmethode – messen lässt sich mit Hilfe von Computerprogrammen vieles – sondern vor allem die Darstellungsmethode(n), denn erst durch diese sind visuelle Vergleiche möglich, durch die das Gemessene besser verstanden werden kann.

Die Messungen erfolgten mit Hilfe des Softwarepakets Sonic Visualiser,¹¹ welches verschiedene Visualisierungen des Audiomaterials erlaubt. Als besonders geeignet hat sich dabei die Darstellungsweise als Spektrogramm herausgestellt, die es erlaubt,

¹⁰ Dieser Abgleich der verschiedenen interpretationspraktischen Quellen kann als ein zentraler Aspekt des Berner Forschungsprojektes angesehen werden.

¹¹ Vgl. *Sonic Visualiser*, auf: www.sonicvisualiser.org/ (letzter Zugriff: 2. Juni 2017); sowie Chris Cannam/Christian Landone/Mark Sandler: «Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files», in: *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, New York: ACM 2010, S. 1467f.

Tonanfänge in vielen Fällen sehr genau zu lokalisieren. Die Tonanfänge zeigen sich in dieser Darstellung in kontrastierenden Farben und können durch das Setzen von Markierungen gekennzeichnet werden. So lässt sich deren zeitliche Position in einer in der Regel ausreichenden Genauigkeit messen, wobei die Anzeige gegebenenfalls entsprechend angepasst und vergrößert werden kann.



Beispiel 1: Johann Sebastian Bach: Adagio der ersten Solosonate (BWV 1001), Takt 1, in der Aufnahme von Joseph Joachim (1903), Spektrogramm-Darstellung im Sonic Visualiser mit markierten Tonanfängen und Schlägen

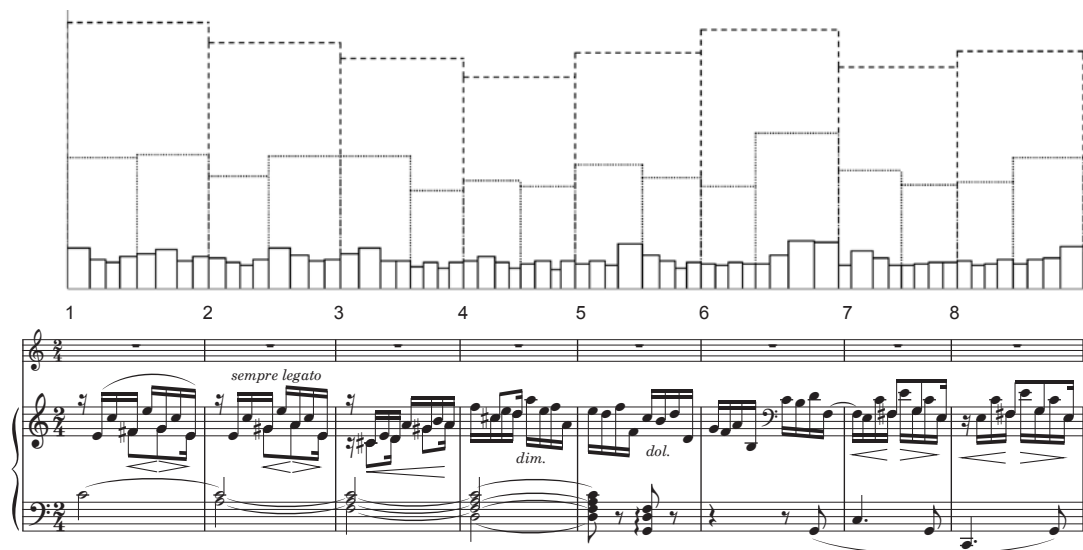
Die Identifizierung der Töne und deren Zuordnung zu einer Stimme oder einem Instrument erfolgt durch Abhören, wobei die Abhörsgeschwindigkeit reduziert werden kann, ohne dass sich die Tonhöhe verändert. Für Audiomaterial mit wenigen Instrumenten, wie beispielsweise Joachims Aufnahme seiner *Romanze*, ist diese Art der Markierung von Tonanfängen in der Regel unproblematisch und für den Zweck genau genug. Tonenden lassen sich so nicht zuverlässig messen, in Bezug auf die hier angestrebten Messungen sind diese aber auch nicht von ausschlaggebender Bedeutung.

Bisherige Versuche einer Visualisierung des Zusammenspiels anhand der gewonnenen Messergebnisse waren wenig aussagekräftig und kaum sinnvoll vergleichbar. So lässt sich zwar beispielsweise die zeitliche Abweichung einer Stimme oder eines Instruments (etwa der Violine) von einem anderen (etwa des Klaviers) in Form einer Abweichungskurve darstellen, jedoch sind Erkenntnisse zu den Gründen dieser Abweichungen aus diesen Grafiken kaum abzuleiten, insbesondere deshalb, weil diese Kurven keinen direkten Bezug zur individuellen Agogik enthalten. Würden beide Instrumente beispielsweise völlig synchron agogische Akzente setzen, wäre die resultierende Kurve völlig flach. Eine lediglich von einem der verglichenen Instrumente angebrachte Dehnung müsste dagegen einen mehr oder weniger starken Ausschlag der Kurve nach sich ziehen, ohne dass zwischen Zufall, Missgeschick oder gezielter Agogik unterschieden werden könnte. Gerade die Differenzierung zwischen Intentionalem und Zufälligem und letztlich auch zwischen Reflektiertem und Intuitivem ist aber entscheidend für die Untersuchung des Zusammenspiels.¹² Auch geht aus der Grafik nicht hervor, welches der verglichenen Instrumente die Abweichung aktiv gestaltet haben könnte. Ein rhythmisch unsicherer Begleiter, beispielsweise ein Amateur, würde vermutlich eine besonders stark ausschlagende Kurve erzeugen, ohne dass dies etwas mit einem gewollten, freien Zusammenspiel zu tun hätte.

Die von Hermann Gottschewski entwickelten und von ihm als «Skyline2»-Grafiken bezeichneten Balkendarstellungen erlauben die Visualisierung der rhythmischen

¹² In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Berner Forschungsprojekt von anderen, empirischen Ansätzen in der Interpretationsforschung.

Gestaltung auf mehreren Ebenen – so lassen sich grössere und kleinere rhythmische Werte und Einheiten in einer kombinierten Grafik darstellen. Es können sowohl mehrere «feste» Zeiteinheiten, beispielsweise Schläge, Takte oder sogar mehrtaktige Einheiten, als auch die rhythmisch nicht einheitliche Notenebene visualisiert werden. Die Dauern zwischen den Tonanfängen werden hierfür nicht nur auf der x-Achse dargestellt, sondern zusätzlich durch die Höhe der «Blöcke» auf der y-Achse.¹³ Unterschiede der Zeitauern auf den jeweiligen Ebenen sind so leichter ablesbar, da die Höhe nebeneinanderstehender Blöcke direkt visuell verglichen werden kann. Selbst Feinheiten der rhythmischen Gestaltung kleinerer Notenwerte werden erkennbar, zusätzlich sind Änderungen des Tempos auf höheren Ebenen sichtbar. Es ist beispielsweise möglich, ein auf einer mittleren Ebene stattfindendes kompensierendes Rubato sowie dessen Auswirkung auf die höheren Takt oder Mehrtaktebenen – und damit auf das Tempo – zu erkennen, gleichzeitig aber auch die darunterliegenden rhythmischen Veränderungen einzelner Töne abzulesen. Bei dieser Darstellungsmethode steht dagegen die absolute Dauer der dargestellten Ebenen nicht im Vordergrund. Zwar liesse sich diese theoretisch mit Hilfe einer Skala ebenfalls ablesen, allerdings nur ungenau. Auch würde eine immer im gleichen Massstab vorgenommene Darstellung unter Umständen die Lesbarkeit erschweren. Der Massstab der Achsen kann vielmehr je nach Tempo und Charakter der Stelle angepasst werden, zumal wenn unterhalb der Grafik eine Notendarstellung hinzugefügt wird, die das Ablesen der gemessenen Passage erleichtert. Bewährt hat sich dabei ein Verhältnis 1:1,5 (Breite im Verhältnis zu Höhe), so dass die Blöcke jeweils 50 % höher als breit sind. Ein noch grösseres Verhältnis hätte sehr grosse Grafiken zur Folge, ein kleineres Verhältnis schränkt die Lesbarkeit ein, da Tonlängenunterschiede nur geringe Unterschiede in der Höhe ergeben würden.



Beispiel 2: Joseph Joachim: *Romanze in C*, Takt 1–8, grafische «Schmetterlings»- («Skyline2»-) Darstellung der Aufnahme von Gudrun Schaumann und Christoph Hammer (2010)¹⁴

Bei Joachims *Romanze in C-Dur* lassen sich mit dieser Darstellung bereits in der vom Klavier allein gespielten achttaktigen Einleitung deutliche Unterschiede zwischen einer modernen Aufnahme und der Einspielung mit Joseph Joachim sichtbar machen.¹⁵ In

¹³ Vgl. Beispiel 2.

¹⁴ Joseph Joachim: *Romanze in C-Dur*, Gudrun Schaumann, Christoph Hammer, in: *The Circle of Robert Schumann*, 2010 (Capriccio).

¹⁵ Der Pianist in dieser Aufnahme ist vermutlich der Hauspianist und künstlerische Leiter des Berliner Studios der Gramophone & Typewriter Company, Bruno Seidler-Winkler.

der modernen Aufnahme von 2010 sind vergleichsweise grosse Abweichungen der Ton-, Schlag- und Taktebenen erkennbar. Das Klavier beschleunigt deutlich innerhalb der ersten vier Takte (erkennbar an den kleiner werdenden «Blöcken» der Taktebene), geht danach im Tempo wieder etwas zurück, der siebte und achte Takt sind dann wieder etwas schneller. Auffällig sind aber vor allem die vergleichsweise grossen Unterschiede der Viertelschläge. Auch innerhalb der Sechzehntelgruppen sind die Einzeltonlängen keineswegs konstant, die längsten Töne sind etwa doppelt so lang wie die kürzesten.

Joachims Aufnahme unterscheidet sich erheblich, der Pianist spielt sowohl auf der Notenebene als auch auf der Schlag- und Taktebene deutlich gleichmässiger. Lediglich ganz zu Beginn erkennt man eine Beschleunigung auf das dann praktisch konstant gehaltene Tempo. Auch die Sechzehntelgruppen weisen eine bemerkenswerte rhythmische Gleichmässigkeit auf, wobei die moderne Aufnahme mit einem durchschnittlichen Tempo in den ersten acht Takten von $\text{♩} = 74$ deutlich langsamer ist als die Aufnahme von Joseph Joachim mit $\text{♩} = 109$.



Beispiel 3: Joachim: *Romanze in C*, Takt 1–8, grafische «Schmetterlings»- («Skyline2»-) Darstellung der Aufnahme von Joseph Joachim und Bruno Seidler-Winkler (1903)¹⁶

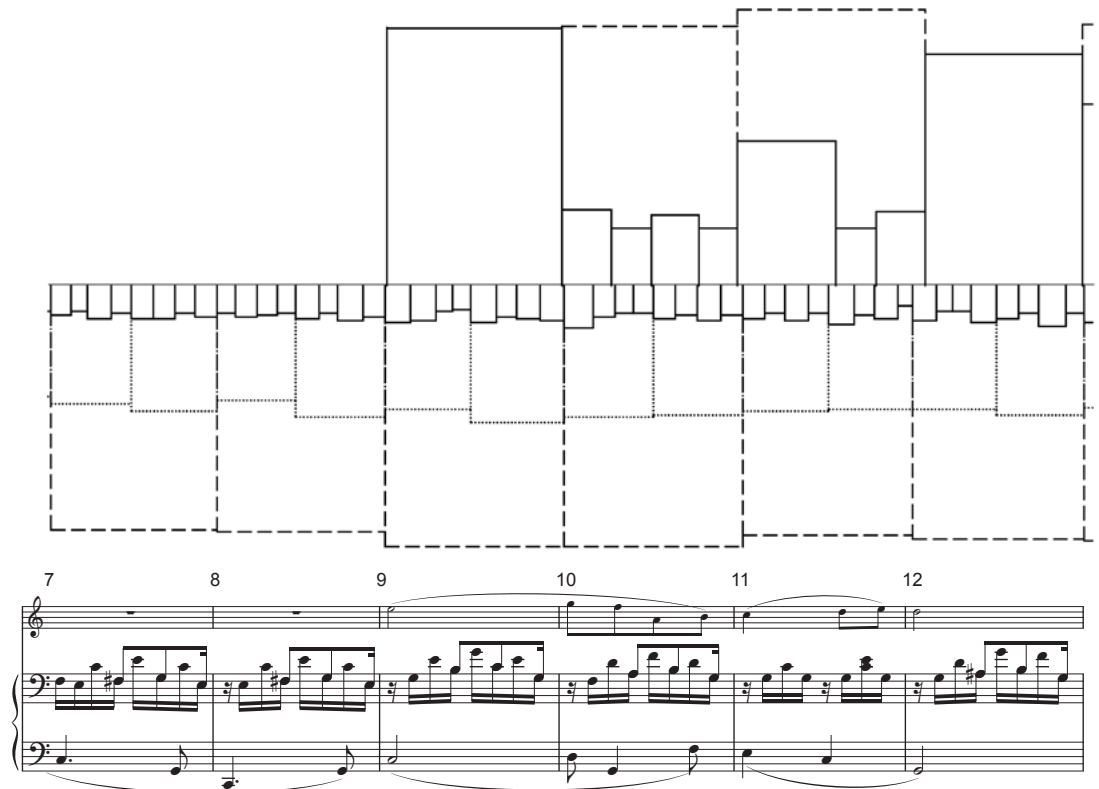
Das Problem einer Darstellung des Zusammenspiels wird so allerdings noch nicht gelöst. Hermann Gottschewski hatte zwar bereits auf die Möglichkeit der Darstellung mehrerer Stimmen in einer Grafik hingewiesen,¹⁷ diese jedoch lediglich durch verschiedene Liniendarstellungen unterschieden. In einer Erweiterung von Gottschewskis Darstellungsmethode wurde zunächst mit unterschiedlichen Farben experimentiert. Letztlich eigneten sich Farben jedoch besser zur Unterscheidung der verschiedenen Ebenen *eines* Instruments, während die Lesbarkeit bei mehreren Instrumenten sich so nicht wesentlich verbessern lässt.

Da es sich bei Joachims Aufnahmen nie um mehr als zwei Instrumente (Violine und Klavier) handelt und es zunächst in erster Linie um den Grad der rhythmischen Unab-

¹⁶ Joseph Joachim: *Romanze in C-Dur*, Joseph Joachim, [Bruno Seidler-Winkler?], Gramophone & Typewriter Co., Matrix Nr. 218, Berlin Juni 1903 (Umspielung: www.youtube.com/watch?v=hF6XfABTsQE, letzter Zugriff: 30. März 2018); zur Chronologie, Datierung und zu den Aufnahmeumständen von Joachims Tonaufnahmen vgl. Johannes Gebauer: *Der «Klassikervortrag»: Joseph Joachim und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts*, noch unv. Diss. Universität Bern, Bern 2017.

¹⁷ Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 251.

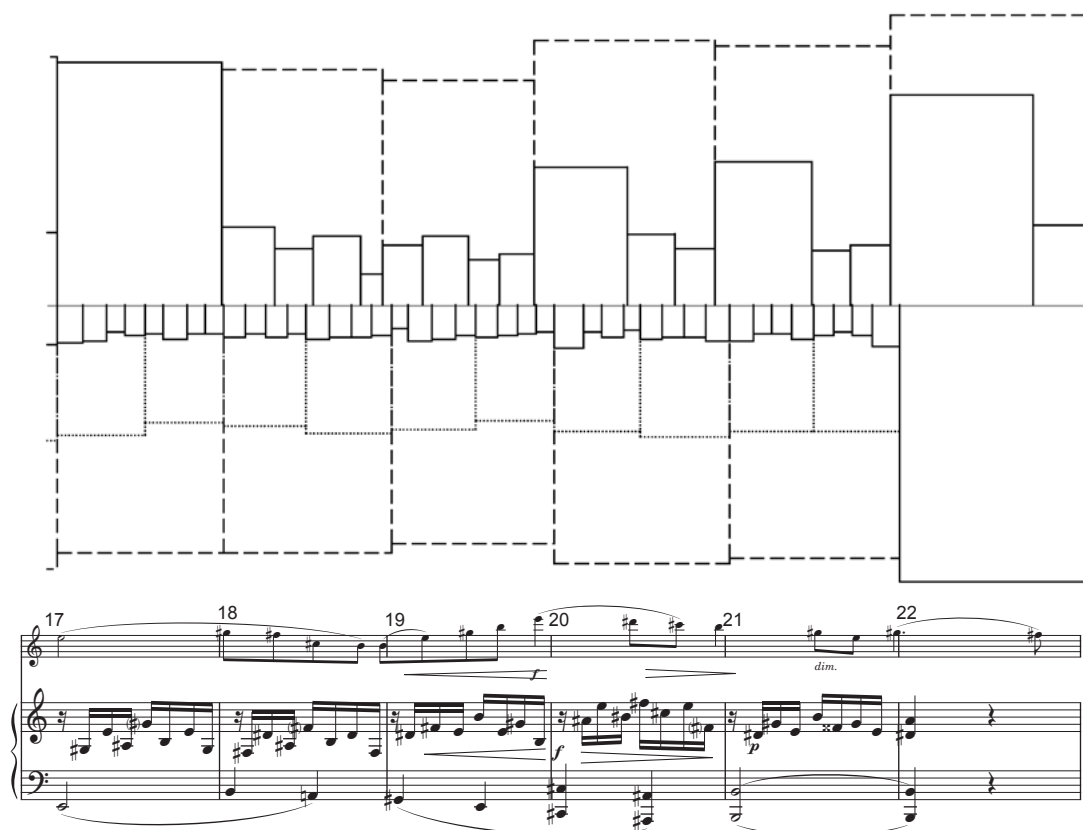
hängigkeit der Violine vom Klavier (und nicht um die weitere rhythmische Aufschlüsselung des Klaviers etwa in eine rechte und eine linke Hand) ging, konnte durch eine gespiegelte Darstellung der Klavierstimme unter der x-Achse die Visualisierung wesentlich verbessert werden. Durch die kombinierte Darstellung in zwei Polaritäten lassen sich Zusammen- beziehungsweise Nicht-Zusammenspiel einfach ablesen – dort, wo die vertikalen Linien nicht zusammentreffen, sind die Instrumente auch nicht synchron – gleichzeitig bleibt aber die rhythmische Komplexität des Spiels der einzelnen Instrumente oder Stimmen in der Darstellung erhalten und erlaubt es so, wesentlich weitergehende Schlüsse aus der Visualisierung abzuleiten, als dies durch eine eindimensionale Abweichungskurve möglich wäre.



Beispiel 4: Joachim: *Romanze in C*, Takt 7–12, grafische «Skyline2»-Darstellung der Aufnahme von Joseph Joachim und Bruno Seidler-Winkler (1903)

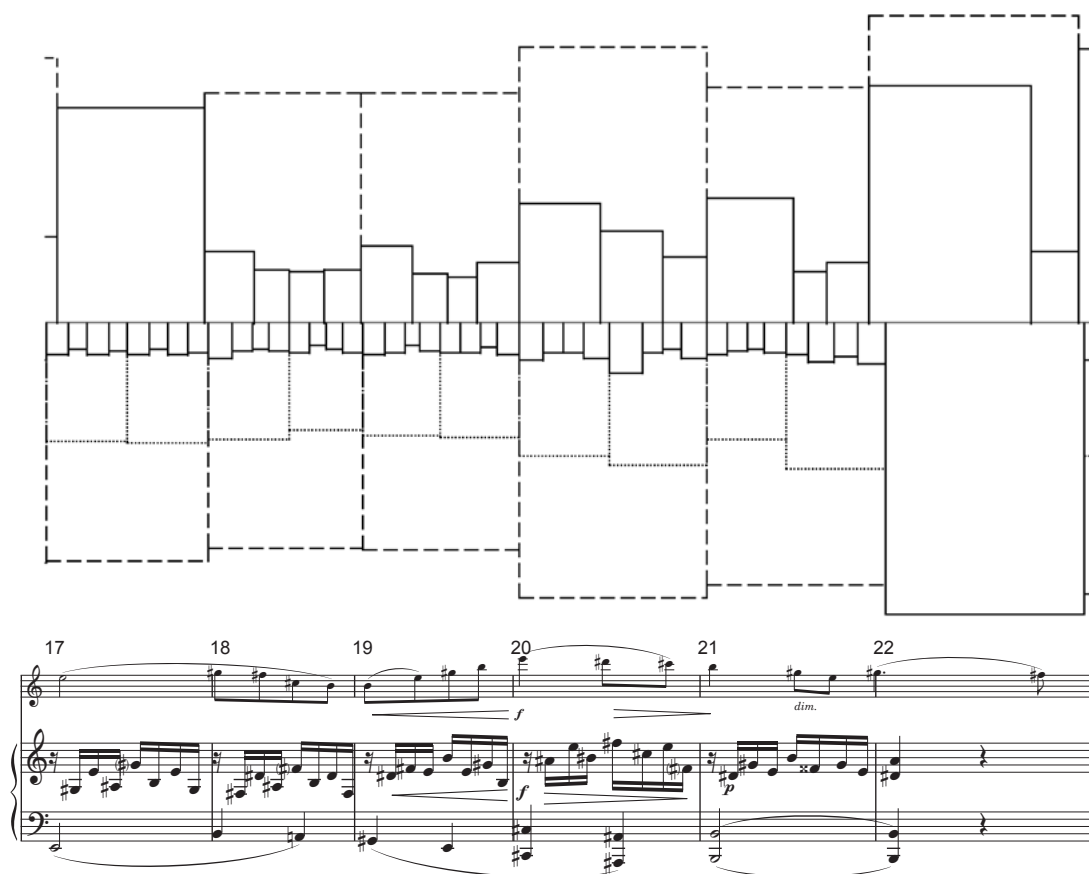
In diesem Beispiel ist erkennbar, dass Joachim die erste und dritte Achtelnote in Takt 10 etwas dehnt, dies aber durch eine geringfügige Verkürzung der zweiten und vierten Achtelnote ausgleicht, sodass der Takt nicht (oder zumindest nicht wesentlich) länger ist als der vorhergehende. Die letzte Achtelnote von Takt 11 dehnt Joachim dagegen etwas, sodass er die halbe Note in Takt 12 etwas später erreicht.

Besonders hilfreich ist diese Darstellung an Stellen, bei denen die Violine sich auch hörbar rhythmisch vom Klavier entfernt, denn sie macht die dahinterliegenden Vorgänge sichtbar. Ein besonders auffälliges Beispiel findet sich in den Takten 17 bis 22:



Beispiel 5: Joachim: *Romanze in C*, Takt 17–22, grafische «Skyline2»-Darstellung der Aufnahme von Joseph Joachim und Bruno Seidler-Winkler (1903)

Im Höreindruck scheint Joachim an dieser Stelle mit erkennbarem ›Swing‹ zu spielen, aber erst die grafische Darstellung erlaubt eine genauere Analyse der Vorgänge. Joachim spielt zunehmend vor dem Klavier, die grösste Abweichung findet sich zu Beginn von Takt 20. Er erreicht dies durch eine deutliche Verkürzung der letzten Achtelnote in Takt 18 und der letzten beiden Achtelnoten in Takt 19, sodass er die Taktanfänge zunehmend früher erreicht als das Klavier. So kann er der Viertelnote e''' in Takt 20 und b'' in Takt 21 deutlich mehr Zeit geben; die melodischen Höhepunkte der Phrase können so eine agogische Dehnung erhalten, ohne dass das Tempo davon merklich beeinflusst wird. Besonders deutlich wird dieses Konzept – in der Joachim-Tradition auch als das ›Freispielen‹ bezeichnet – und dessen Andersartigkeit gegenüber einer heutigen Spielweise beim Vergleich der Stelle mit einer modernen Aufnahme:



Beispiel 6: Joachim: *Romanze in C*, Takt 17–22, grafische «Skyline2»-Darstellung der Aufnahme von Gudrun Schaumann und Christoph Hammer (2010)

Das melodische Konzept dieser Einspielung ist im Grunde dem von Joachim nicht unähnlich. Auch die moderne Interpretin dehnt Takt 20, wobei diese Dehnung allerdings vor allem die Achtelnoten betrifft. Die Viertelnote in Takt 21 bekommt wie bei Joachim zusätzliche Zeit. Auffällig ist, dass bei dieser Aufnahme die Taktanfänge fast immer annähernd synchron zwischen Violine und Klavier zu sein scheinen. Lediglich Takt 22 erreicht die Violine früher als das Klavier, was sich allerdings eher durch eine Verlangsamung im Klavier ergibt, denn dieses scheint als Reaktion auf die Dehnung in der Violine ein leichtes *ritardando* zu erzeugen, welches von der Violine nicht mitgestaltet wird. Vor allem Takt 20 wird in dieser Aufnahme deutlich verlängert; eine Kompensation, wie sie Joachim durch eine vorweggenommene Beschleunigung und unabhängig vom weitgehend gleichmässig bleibenden Klavier erreicht, findet in der modernen Aufnahme nicht statt.

Erst durch diese detaillierte Analyse und den Vergleich mit der modernen Einspielung lässt sich begreifen, welche Vorgänge sich hinter Joachims scheinbar «beschwingtem» Spiel verbergen. So wird erkennbar, dass es sich nicht etwa um eine unbeabsichtigte Beschleunigung handelt, sondern vielmehr um eine Art intuitiver Planung. Selbst wenn davon auszugehen ist, dass Joachim überwiegend spontan agiert, so ist doch eine Art vorweggenommene Kompensation deutlich erkennbar, die ein grosses Mass an gestalterischem Überblick erfordert. Möglicherweise liegt gerade hierin das Geheimnis der Joachim nachgesagten «Durchdringung» der von ihm gespielten Werke beim Einsatz seiner gestalterischen Mittel.¹⁸

18 Die Bedeutung des rhythmisch freien Zusammenspiels für die Interpretationspraxis der Joachim-Tradition und die dahinterliegenden komplexen Gestaltungsmittel sind zentrale Aspekte meiner Dissertation.

III.

Einige Parameter der Streicherinterpretation sind durch Messungen nicht so einfach erfassbar wie die – zumindest was die Vermessung einzelner Töne betrifft – im Wesentlichen auf wenige Parameter zu reduzierenden Klavieraufnahmen. Zwar lässt sich, in gewissen Grenzen, auch ein Violinvibrato messen und in Zahlen ausdrücken, wie dies beispielsweise Daniel Leech-Wilkinson versucht hat,¹⁹ jedoch sind die daraus resultierenden Erkenntnisse oft wenig aussagekräftig. Noch schwieriger ist eine Vermessung von Portamenti, denn hier sind die eindeutig messbaren Parameter, etwa die Länge eines Portamentos oder das überbrückte Intervall, in erster Linie abhängig von Kontext und Tempo – und damit praktisch immer das Resultat der individuellen Ausführung der Stelle. Auch spielen sich die Vorgänge in so kurzer zeitlicher Ausdehnung ab, dass eine Messung sie meist kaum erfassen kann. Eine Statistik der messbaren Eigenschaften von Portamenti erscheint aus diesen Gründen kaum zielführend. Die Spektrogrammdarstellung des Sonic Visualisers kann vielmehr direkt genutzt werden, um die unterschiedliche Portamentopraxis von Interpretinnen und Interpreten visuell sichtbar zu machen und damit die Erkenntnisse aus schriftlichen Quellen zu überprüfen.²⁰

Für die an der Berliner Musikochschule zur Zeit Joachims vertretene Auffassung war die ‹korrekte› Ausführung der Portamenti eine Art Alleinstellungsmerkmal, welches auch noch nach Joachims Tod vehement verteidigt wurde, nicht zuletzt durch Joachims Assistenten Andreas Moser in seiner 1920 veröffentlichten *Methodik des Violinspiels*.²¹ Dagegen vertrat beispielsweise Carl Flesch fast zeitgleich eine ganz andere Haltung in seiner *Kunst des Violinspiels*,²² in der er ausdrücklich eine liberalere Portamentopraxis forderte.

Andreas Moser beschreibt in der *Methodik* am Beispiel von Joachims Bearbeitung des *Abendlieds* op. 85 Nr. 12 von Robert Schumann, wie Portamenti korrekt ausgeführt werden müssen:

[Der Lagenwechsel] soll jedoch bei Intervallen, die größer als eine Sekunde sind, nicht glatt und unauffällig gemacht werden wie im raschen Läuferwesen, sondern, je nach den dynamischen Vorschriften des Autors, so ausdrucksvoll, wie es die betreffende Stelle nur irgend zulässt.²³

Es geht aber keinesfalls nur darum, wo Portamenti anzubringen sind, vielmehr erklärt Moser detailliert, worauf es bei der Ausführung ankommt:

19 Daniel Leech-Wilkinson: «Early Recorded Violin Playing: Evidence for What?», in: Claudio Bacciagaluppi/Roman Brotbeck/Anselm Gerhard (Hg.): *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik: Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, Schliengen: Argus 2011, S. 9–22.

20 Kai Köpp hat bereits in ähnlicher Art die Spektrogrammdarstellung des Sonic Visualisers genutzt, um die Zusammenhänge zwischen Violinfingersätzen in Notenausgaben des 19. Jahrhunderts und verschiedenen Arten von Ausdrucksportamenti in der durch Tonaufnahmen überlieferten Gesangspraxis sichtbar zu machen, vgl. Kai Köpp: «Die hohe Schule des Portamento: Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert», in: *Dissonance: Schweizer Zeitschrift für Forschung und Kreation* 132 (Dezember 2015), S. 16–25. Diese Methode soll hier auf die individuelle Charakteristik von Streicherportamenti erweitert werden.

21 Vgl. Andreas Moser: *Methodik des Violinspiels*, II. Teil: Von der linken Hand und den Verrichtungen ihrer Finger auf dem Griffbrett, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1920, S. 71–73.

22 Vgl. Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 1, Berlin: Ries & Erler 1923, S. 29–35. Flesch überarbeitete den ersten Band noch einmal 1929, wobei der Abschnitt zum Portamento im Wesentlichen identisch blieb, vgl. Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, I. Band: Allgemeine und angewandte Technik, Berlin: Ries & Erler 1929, S. 17–22.

23 Moser: *Methodik II*, S. 71f.

Wenn aber dieses von den Italienern «portamento» genannte Verfahren nicht ins «Heulen» ausarten und im Zuhörer den Eindruck einer widerwärtigen Manier erwecken soll, muß es vor allem richtig bewerkstelligt werden. Man erreicht dies dadurch, daß der jeweils zuletzt aufgesetzte Finger langsam der Position zugleitet, in der sich das in Frage stehende Intervall befindet; in jener Lage angekommen, muß aber der Finger, der es zu greifen hat, so bestimmt und sicher auf die Saite niederfallen, daß die vom gleitenden Finger erreichte Station sich nicht wie ein Vorschlag anhört.²⁴

Moser folgt hier noch völlig einer klassischen Tradition, wie sie auch Louis Spohr²⁵ knapp 90 Jahre früher vertrat. Als Beispiel für die technische Ausführung sei hier das Portamento in Takt 7 des *Abendlieds* erläutert:



Beispiel 7: Robert Schumann: *Abendlied* op. 85 Nr. 12 (bearbeitet von Joseph Joachim), Takt 7, Fingersatz und Portamentoausführung nach Moser: *Methodik II*, S. 71

Nach Mosers Instruktionen muss «langsam» mit dem ersten Finger von *f*'' zu *as*'' gerutscht werden, und dann der vierte Finger auf *des*''' «bestimmt und sicher auf die Saite niederfallen».²⁶ Bereits in der gemeinsam mit Joseph Joachim herausgegebenen Violinschule hatte Moser den gleichen Standpunkt vertreten und eine gesperrt gedruckte Regel aufgestellt:

Was nun die Ausführung des Portamento anlangt,
so gilt hierfür der Fundamentalsatz:
Der vor dem Positionswechsel zuletzt aufgesetzte Finger gleitet auf der
Saite des Ausgangstones in die betreffende Lage, in der sich der Ton
befindet, mit dem eine Verbindung hergestellt oder angedeutet werden soll!²⁷

Carl Flesch, der in seiner Systematisierung diese Art des Portamentos als A[nfangs-finger]-Portamento, ein mit dem Zielfinger gerutschtes Portamento dagegen als E[nd-finger]-Portamento bezeichnet, vertritt hier eine ganz andere Auffassung:

Tatsächlich gibt es unter den großen Geigern unserer Zeit keinen einzigen, der das E-Portamento nicht mehr oder weniger oft anwendete. Seine Ablehnung führt daher zur Verurteilung des gesamten modernen Geigenspiels und seiner hervorragendsten Vertreter, von Ysaye angefangen, und so weit wird wohl selbst der unbeugsamste Reaktionär nicht gehen wollen.²⁸

Es bietet sich an, eine zeitgenössische Aufnahme zu untersuchen. Manuel Quiroga, ein Schüler von Fritz Kreisler und später von Édouard Nadaud am Pariser Conservatoire, der

²⁴ Ebd., S. 72.

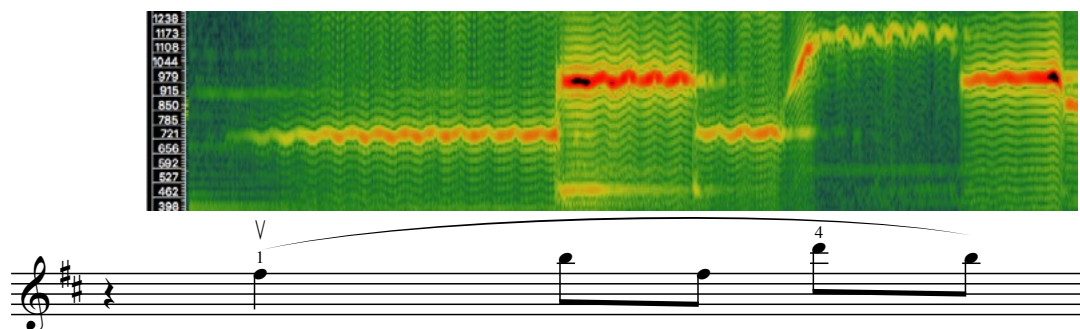
²⁵ Vgl. Louis Spohr: *Violinschule*, Wien: Haslinger 1833, S. 120. Auch Spohr spricht in diesem Zusammenhang vom «Heulen» bei einer falschen Ausführung des Portamentos.

²⁶ Vgl. Zitat weiter oben.

²⁷ Joseph Joachim/Andreas Moser: *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin u. a.: N. Simrock 1905/06, Bd. 2, S. 92.

²⁸ Flesch: *Die Kunst des Violinspiels I* (21929), S. 18.

mit Eugène Ysaÿe befreundet war, hat das *Abendlied* in der Bearbeitung für Violine 1928 eingespielt. Anhand des oben erläuterten Beispiels im siebten Takt lässt sich überprüfen, welcher Portamentopraxis Quiroga folgt, wobei hierzu die Spektrogrammdarstellung des Sonic Visualisers genutzt werden kann. Anzumerken ist, dass Quiroga das Werk nicht in der Originaltonart Des-Dur spielt, sondern in D-Dur, eine Praxis, die August Wilhelmj eingeführt hatte und die sowohl Joachim als auch Moser aus Gründen der Klangfarbe scharf verurteilten. Dennoch verwendet Quiroga in Takt 7 denselben Fingersatz, mit einem Lagenwechsel von *fis*'' nach *d*''':



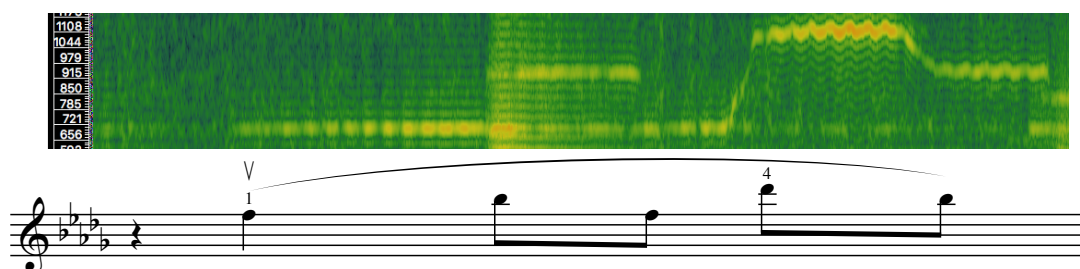
Beispiel 8: Schumann: *Abendlied* op. 85 Nr. 12, Takt 7, Spektrogramm der Aufnahme von Manuel Quiroga und Mme. Quiroga (1928)²⁹

Im Spektrogramm ist klar erkennbar, dass Quiroga ein Portamento auf dem Zielfinger (nach Flesch ein E-Portamento) macht. Entgegen den Anweisungen von Moser setzt Quiroga den vierten Finger bereits in der ersten Lage auf *b*'' auf und rutscht dann mit diesem direkt auf den Zielton *d*''':



Beispiel 9: Schumann: *Abendlied* op. 85 Nr. 12, Takt 7, Fingersatz und Portamento bei Manuel Quiroga

Auch von Eugène Ysaÿe existiert eine Aufnahme des *Abendlieds* von 1912. Ysaÿe war zwar kein Vertreter einer Joachim-Tradition, er hat aber zu Joachim persönliche Beziehungen gepflegt und diesen sehr verehrt. Es ist anzunehmen, dass er Joachim noch mit dem *Abendlied* gehört hat. Immerhin spielt er das Werk nicht wie Quiroga in D-Dur, sondern in der Originaltonart Des-Dur. Seine Portamenti unterscheiden sich überraschend deutlich von Quirogas:



Beispiel 10: Schumann: *Abendlied* op. 85 Nr. 12, Takt 7, Spektrogramm der Aufnahme von Eugène Ysaÿe und Camille Decreus (1912)³⁰

29 CD: Symposium 1131.

30 CD: Symposium 1045.

Ysaÿes Portamento ist schneller und auf gewisse Weise unauffälliger, vor allem aber ist keinerlei Stufe zu erkennen, es lässt sich daher auch nicht entscheiden, ob es sich um ein A- oder um ein E-Portamento handelt. Flesch zählt diese Art zu den «Phantasie-Portamenti», womit er eine Ausführung meint, die weder als A- noch als E-Portamento erkennbar ist:

Das wichtigste Phantasie-Portamento jedoch, das gleichzeitig das einzige ist, das eine verallgemeinerte praktische Anwendung zulässt, stellt eine Verbindung zwischen dem A- und E-Portamento dar. Es hat den Vorteil, daß die Zwischennoten absolut nicht hörbar sind, was sonst nur bei dem Portamento mit ein und demselben Finger der Fall ist [...].³¹

Ysaÿes Portamenti nennt Flesch «neuartig-bezaubernd».³² Zwar fordert auch Moser:

Der Vorgang soll vielmehr den Eindruck erwecken, als ob der Ausgangs- und der Endton von demselben Finger gegriffen worden wären [...].³³

Hieraus allerdings zu schliessen, dass Ysaÿes Portamenti Mosers Ideal entsprachen, ist kaum anzunehmen, zu sehr weichen sie von Mosers Instruktionen ab, und auch Flesch ordnet Ysaÿe eindeutig nicht in eine Joachim-Tradition ein.

Eine Aufnahme des *Abendlieds* mit Joseph Joachim existiert nicht, sodass eine direkte Überprüfung nicht möglich ist. Das *Abendlied* gehört aber zu den von der Joachim-Schülerin Marie Soldat eingespielten Aufnahmen³⁴ – die Bedeutung von Soldats Aufnahmen vor allem in Bezug auf ihre Rolle als Joachim-Epigonin wurde schon in mehreren Untersuchungen hervorgehoben.³⁵ Clara Schumann bemerkte über sie, «daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich».³⁶ Allerdings ist auch Soldats Einspielung nicht unproblematisch, denn offenbar hat auch Soldat das *Abendlied* nicht in D-Dur, sondern wie Quiroga in der von Joachim und Moser abgelehnten Tonart D-Dur gespielt. Ob sie die Transposition im *Abendlied* aus Unkenntnis oder bewusst gewählt hat, ist heute wohl nicht mehr zu beantworten. Zumindest lässt sich aber anhand von Soldats Aufnahme überprüfen, ob ihre Portamentopraxis eher Mosers Instruktionen entsprach als die der jüngeren und nicht direkt mit Joachim assoziierten Interpretinnen und Interpreten.

³¹ Flesch: *Die Kunst des Violinspiels I* (21929), S. 21.

³² Carl Flesch: *Erinnerungen eines Geigers*, Freiburg i. Br. u. a.: Atlantis 1960, S. 64.

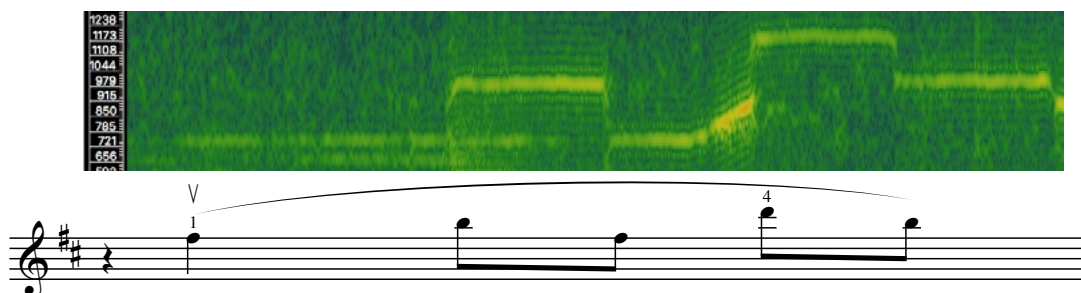
³³ Moser: *Methodik II*, S. 72.

³⁴ Louis Spohr: *Violinkonzert Nr. 9 op. 55, 2. Satz Adagio*, Ludwig van Beethoven: *Romanze in F-Dur op. 50*, Wolfgang Amadeus Mozart: *Violinkonzert in A-Dur KV 219, 1. Satz Allegro aperto*, Johann Sebastian Bach/August Wilhelmj: *Air on the G-string*, Robert Schumann: *Abendlied op. 85 Nr. 12*, Johann Sebastian Bach: *Sonate Nr. 3 für Violine allein BWV 1005, 3. Satz Adagio*, *Partita Nr. 3 für Violine allein BWV 1006, 1. Satz Preludio*, Marie Soldat, Otto Schulhoff [?], Union Records, Datum unbekannt (vor 1926, vermutlich einige Jahre früher, aber nach Soldats Karriereende, veröffentlicht als LP: *Masters of the Bow*, MB 1019).

³⁵ Vgl. David Milsom: *Marie Soldat-Roeger (1863–1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices* (2007/2015) [2007], auf: www.davidmilsom.com/PDFs/Marie_Soldat-Roeger_Significance.pdf (letzter Zugriff: 7. Dezember 2016); Clive Brown: *The Decline of the 19th-Century German School of Violin Playing* (2011), in: *University of Leeds – School of Music – CHASE*, auf: <http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> (letzter Zugriff: 20. April 2017).

³⁶ Zitiert nach Barbara Kühnen: «Marie Soldat-Roeger (1863–1955)», in: Kay Dreyfus/Margarethe Engelhardt-Krajanek/Barbara Kühnen: *Die Geige war ihr Leben: Drei Geigerinnen im Portrait*, Strasshof: Vier-Viertel-Verlag 2000, S. 13–98, hier S. 38.

Soldats Ausführung des Portamentos in Takt 7 unterscheidet sich erstaunlich deutlich von derjenigen von Quiroga und Ysaÿe und entspricht geradezu stereotyp der Beschreibung von Moser:



Beispiel 11: Schumann: *Abendlied* op. 85 Nr. 12, Takt 7, Spektrogramm der Aufnahme von Marie Soldat-Röger (ca. 1920)³⁷

Auffällig ist vor allem, wie langsam Soldat von *fis*'' auf *a*'' gleitet und dann, ganz nach Moser, den vierten Finger «bestimmt und sicher auf die Saite niederfallen»³⁸ lässt. Die Beschreibung Mosers, die zunächst eher nach einem etwas umständlich formulierten technischen Vorgang klingt, scheint sich hier in einer unerwarteten Deutlichkeit widerzuspiegeln. Darüber hinaus ist im Spektrogramm erkennbar³⁹ (und auch in der Aufnahme hörbar), dass Soldat während des Portamentos in keiner Weise den Bogendruck vermindert, ihn sogar noch verstärkt. Gerade diese Eigenschaft Joachim'scher Portamentopraxis wurde von Carl Flesch immer wieder kritisiert:

Doch gibt es auch eine Pseudonuanze, die von Geigern gewisser Schulen mit Vorliebe angewandt wird, und die ungefähr folgendermaßen notiert werden könnte:



Abgesehen von der besonders unangenehmen Klangwirkung, gegen die allein gewohnheitsmäßige Anwendung unempfindlich macht, ist es auch noch im höchsten Grade unmusikalisch, auf die Verbindung zwischen zwei Klängen größeren Nachdruck zu legen, als auf diese selbst.⁴⁰

Wer mit der Formulierung «Geiger gewisser Schulen» gemeint war, stellt Flesch in einer späteren Schrift klar:

So ist uns 60–70jährigen die Erinnerung an die Joachimsche Schwellung während des Portamento lebendig geblieben, eine Manier, die man anno dazumal ebenso reizvoll fand, als sie heute bei den seltenen Gelegenheiten, wo sie noch im Konzertsaal angewandt wird, geradezu abstoßend wirkt.⁴¹

37 LP: *Masters of the Bow*, MB 1019.

38 Moser: *Methodik II*, S. 72.

39 Dies ist anhand des Farbkontrastes ablesbar, je mehr der Ton in den Gelb- und Rotbereich übergeht, desto lauter ist er in der Aufnahme.

40 Flesch: *Die Kunst des Violinspiels I* (21929), S. 21.

41 Carl Flesch: *Die hohe Schule des Fingersatzes*, hg. von Kathinka Rebling, Frankfurt am Main u. a.: Lang 1995, S. 590.

So kann mit Hilfe der Spektrogrammdarstellung gezeigt werden, dass die Portamento-praxis in der Tat ein Merkmal «gewisser Schulen» war, und es sich dabei um ein nicht unwesentliches Detail der Interpretationspraxis der Joachim-Tradition handelte.

IV.

Die Interpretationsforschung verlangt nach neuen methodischen Ansätzen. Die Auswertung von historischen Tondokumenten mit Hilfe von Computerprogrammen erlaubt in einigen Fällen eine Annäherung an die diffizilen Nuancierungen von künstlerischen Interpretationen, die durch das Anhören allein nicht zu differenzieren wären. Nicht immer muss dabei eine Aufstellung als Datensammlung im Fokus stehen, diese ist gerade für spezifische Details des künstlerischen Vortrags oft nicht zielführend. Zwar mag eine statistische Auswertung in einer Gesamtdarstellung sinnvoll sein – Vergleiche einer grossen Anzahl an Aufnahmen etwa erlauben durch quantitative Darstellungen durchaus Erkenntnisse zu einer Geschichte der Interpretation, etwa dann, wenn eine chronologische Tendenz, beispielsweise in der Veränderung eines Grundtempos oder bei der Ausprägung von Tempomodifikationen erkennbar wird. Die eigentliche Interpretation findet sich aber gerade in der Individualität der Details, und hier sind Statistiken nicht immer hilfreich.

Vielmehr können innovative Visualisierungen helfen, die Details einer Interpretation nicht nur sichtbar zu machen, sondern auch ein Verständnis der dahinterliegenden Vorgänge, etwa einer spezifischen technischen Umsetzung oder des agogischen Konzepts, zu ermöglichen und so eine Interpretation von innen heraus begreiflich zu machen. Eine solche Analyse der Vorgänge macht die weitere praktische Erprobung oft erst möglich – etwa ein Nachspielen,⁴² welches sich der Kenntnis der instrumentaltechnischen Vorgänge bedienen kann und das dahinterliegende Gesamtkonzept erkennt –, da sonst wichtige Details der Ausführung nicht erkennbar sind. Erst so kann das Zufällige vom Gewollten und das Geplante vom Intuitiven unterschieden und die eigentliche, individuelle und künstlerische Interpretation freigelegt werden.

42 Vgl. hierzu Köpp: «Musikalisches Körperwissen», S. 17f.

Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert

Die instruktive Ausgabe Eugen d'Alberts im Vergleich mit den zwei frühesten Aufnahmen dieses Stücks von d'Albert und Frederic Lamond

Wie erzeugen Lisztschüler musikalischen Ausdruck? Welche allgemein künstlerischen oder spezifisch pianistischen Interpretationsstrategien zeigen sich, wenn man theoretische Anweisungen und praktische Ausführung vergleicht? Lassen sich aus diesem Vergleich ausser einer genaueren Einsicht in Interpretationspraktiken des 19. Jahrhunderts auch typische Charakteristika einer ‹Lisztsschule› ableiten?

Um diesen Fragen nachzugehen, wird hier eine vergleichende Interpretationsanalyse des ersten Satzes aus dem fünften Klavierkonzert op. 83 (Es-Dur) von Ludwig van Beethoven anhand mehrerer Text- und Tonquellen vorgenommen. Dafür bildet eine instruktive Ausgabe des berühmten Lisztschülers Eugen d'Albert (1864–1932) die Grundlage. Als Vergleichsmaterial werden seine eigene elektroakustische Aufnahme des Satzes und ein weiteres, noch früheres Tondokument aus der Epoche der akustischen Aufnahmetechnik herangezogen, nämlich die Einspielung des Lisztschülers und Beethovenspezialisten Frederic Lamond (1868–1948). Während von d'Albert nur der erste Satz überliefert ist, nahm Lamond das ganze Konzert auf.

Ausserdem tragen die Instruktionen zu Beethovens fünftem Klavierkonzert in Carl Czernys Klaviertraktat *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Clavierkompositionen*¹ sowie die Tagebuchnotizen von Lina Ramann über ihre Begegnungen mit Liszt, die sie unter dem Namen *Lisztiana*² herausgab, zur Kontextualisierung der Analyse bei.

Frederic Lamonds Aufnahme dieses Werkes aus dem Jahre 1922 ist die früheste Gesamteinspielung. Er arbeitete dafür mit dem Royal Albert Hall Orchestra zusammen, einem Projektorchester unter dem Dirigenten Eugene Goossens. Die auffälligen Intonationsprobleme erklären sich wahrscheinlich aus der Tatsache, dass das Orchester kein eingespieltes Ensemble war. Das grelle Hervorstechen einzelner Orchesterstimmen kommt durch die noch unvollkommene Aufnahmetechnik mit Trichtern zustande: Die Musiker_innen mussten sich eng vor dem Aufnahmetrichter gruppieren und es wurden Stroh-Violen eingesetzt, welche ihrerseits durch aufgesetzte Schalltrichter

1 Carl Czerny: *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Clavierkompositionen op. 500: Supplement (oder 4. Theil) zur großen Pianoforte-Schule*, Wien: Diabelli 1839.

2 Lina Ramann: *Lisztiana: Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hg. von Arthur Seidl, Mainz: Schott 1983.

einen möglichst fokussierten Ton produzieren sollten. Dadurch wurde jedoch ihr Klangcharakter von dem eines Streichinstruments in Richtung eines trompetenartigen Timbres verschoben.

Zur Zeit der Aufnahme des Konzerts war Lamond mit 54 Jahren zwar noch um einiges jünger als d'Albert bei dessen Aufnahme dieses Werks, anhand einiger Details der Aufnahme wird aber deutlich, dass Lamonds Spiel zu dieser Zeit gewisse pianistische Schwächen aufwies. Dennoch ist das Tondokument sehr aufschlussreich, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Die etwa acht Jahre später entstandene Aufnahme d'Alberts konnte schon von einer weiter fortgeschrittenen Aufnahmetechnik und vor allem von der Leitung eines der erfahrensten Aufnahmespezialisten, Bruno Seidler-Winkler (1880–1960), profitieren. Seidler-Winkler war 1926–1932 Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin und hatte bereits in den 1890er-Jahren als künstlerischer Aufnahmeleiter für die Edison-Gesellschaft Erfahrung gesammelt, um danach 20 Jahre lang für die frisch gegründete Deutsche Grammophon Gesellschaft zu arbeiten.³ D'Albert spielte diese Aufnahme nur zwei Jahre vor seinem Tod im Jahre 1932 ein. Er war zu diesem Zeitpunkt 66 Jahre alt und nach Jahren der Konzentration auf das Komponieren hatten seine pianistischen Fertigkeiten bereits nachgelassen. Wie in vielen anderen Aufnahmen unterlaufen ihm auch hier zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten. Manchmal scheint der berühmte Schwung seines Spiels, der hier immer noch sehr eindrucksvoll zu erleben ist, auch fast in Ungeduld oder Eile umzuschlagen. Dies ist besonders in der Reprise der Fall, wo die im Folgenden genauer beschriebenen Tempomodulationen fast grotesk wirken.

Das sogenannte «Emperor»-Konzert zählte zu d'Alberts Kernrepertoire; er führte das Werk im Laufe seiner Karriere regelmässig auf und berichtete über Liszts Interpretation und seinen Einfluss auf ihn als Schüler folgendes:

Keiner wie er verstand den Vortrag eines Beethovenschen Werkes so zu gestalten, neu seelisch belebt, als wäre es ihm komponiert. Sein Vortrag des Es-Dur-Konzertes ist mir in unvergeßlicher Erinnerung. Überhaupt, alles, was ich vom höheren Klavierspiel weiß und lernte, verdanke ich Liszt!⁴

Da auch Liszt das Konzert sein ganzes Leben hindurch immer wieder öffentlich spielte, gibt es zahlreiche Berichte über die Wirkung, die er damit zu erzielen imstande war. So berichtet beispielsweise Graf Albert Apponyi, ein einflussreicher ungarischer Politiker mit grossem Interesse an Musik – er ermöglichte als enger Freund Liszts dank seines Einflusses im Parlament die Gründung der Musikakademie Budapest – über eine Generalprobe dieses Konzerts unter Hans Richter im Jahr 1875 in Budapest. Er beschreibt, wie die wenigen zugelassenen Zuhörer eine einzigartige «spirituelle Kommunion» wahrnahmen, die Liszt mittels dieser Musik zwischen ihnen, dem Komponisten und sich selbst als Interpret herstellt habe.⁵

3 Volker Mertens: Art. «Seidler-Winkler, Bruno», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lüticken, Kassel u. a.: Bärenreiter 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/12772 (letzter Zugriff 21. Mai 2018).

4 Wilhelm Raupp: *Eugen d'Albert: Ein Künstler- und Menschenschicksal*, Leipzig: Koehler & Amelang 1930, S. 42.

5 Die Generalprobe fand vor einem Benefiz-Konzert in Budapest mit Musik Wagners (erste Programmhälfte) und Beethovens fünftem Klavierkonzert (zweite Programmhälfte) für die Finanzierung der Bayreuther Festspiele statt, siehe Albert Apponyi: *The Memoirs of Count Apponyi*, London/Toronto: William Heinemann 1935, S. 86f. (orig. *Élmények és emlékek*, Budapest: Irodalmi és nyomdai 1933; dt. *Erlebnisse und Ergebnisse*, Berlin: Keil 1933).

Aber auch über d'Alberts Interpretation gibt es zahlreiche Äusserungen von Zeitgenossen, beispielsweise von dem Dirigenten Bruno Walter aus dem Jahr 1900, die zeigen, dass er damit bei den Zuhörer_innen einen bleibenden Eindruck hinterliess – wenn auch bei Walter noch immer im Verhältnis zum pianistischen «Übervater» Liszt:

So gedenke ich des strahlenden Ruhmes, den der junge Eugen d'Albert in stürmischem Aufstieg errang. Ich werde nie seine titanische Gewalt in der Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur-Konzertes vergessen, fast möchte ich sagen, er spielte es nicht – er war es; und ausserdem erschien er mir in der Zusammengehörigkeit mit seinem Instrument wie ein neuer Centaur, halb Klavier, halb Mensch; ich dachte mir, daß vielleicht Liszt oder Rubinstein so gespielt haben mochten [...].⁶

Eugen d'Alberts instruktive Ausgabe der fünf Beethovenkonzerte erschien 1914 bei Breitkopf & Härtel. Die «titanische Gewalt», von der Walter spricht, bezieht sich wohl hauptsächlich auf den berühmten Eingangsdialog zwischen Orchester und Klavier, mit dem das Konzert ungewöhnlicherweise beginnt. Seine erste Instruktion lautet denn auch: «Der Eingang in das erhabenste aller Klavierkonzerte kann nicht gross und breit genug vorgetragen werden. Die Finger müssen wie Stahl sein.»⁷

In d'Alberts Ausgabe gibt es zahlreiche Hinzufügungen wie Tempoangaben, Dynamik- oder Ausdrucksbezeichnungen direkt im Notentext. Zusätzlich finden sich auf den meisten Seiten am unteren Rand noch ausformulierte Instruktionen, auf die mit Buchstaben im Notentext verwiesen wird – für den ersten Satz dieses Konzerts sind es 43 Bemerkungen. Es handelt sich dabei um unterschiedlich ausführliche Kommentare zu den bezeichneten Stellen auf Deutsch, Englisch und Französisch, die Themen wie die Philologie des Notentextes, Artikulations- und Phrasierungsdetails und die Überwindung technischer Schwierigkeiten oder Ausdrucks- und Tempofragen behandeln. Dies wird oft noch mit einem Notenbeispiel veranschaulicht. Die Kategorie der Ausdrucks- und Tempoinstruktionen ist dabei für die Interpretationsforschung am interessantesten, weil sie direkte Einblicke in d'Alberts Auffassung des Stückes erlaubt.

Diese beiden Bereiche – Tempo und Ausdruck – waren für d'Albert und die meisten anderen Interpret_innen des 19. Jahrhunderts untrennbar miteinander verwoben. Eine Separierung dieser Parameter, wie sie heute zwischen einem eisen durchgehaltenen Grundtempo und trotzdem möglichst schön und ausdrucksvoll gestalteten Details gefordert wird, stand damals gar nicht zur Debatte. Es gab eine allgemeine Überzeugung, dass bestimmte Ausdrucksabsichten daran angepasste «Binnen-Tempi» zwingend mit sich brachten.

Was jedoch schon damals durchaus diskutiert und kritisiert wurde, war das Ausmass dieser Schwankungen. Liszt und seine Schüler hatten hier genauso wie in der Applikation anderer gestalterischer Mittel gegen den Vorwurf der Effekthascherei zu kämpfen. Ein Beispiel für eine solche Kritik ist der Bericht Ernst Rudorffs, eines Berliner Klavierprofessors und Freundes Joseph Joachims, der ein überzeugter Vertreter des gegnerischen «akademischen Lagers» war:

In Berlin spielte er in einem seiner Konzerte Beethovens cis-Moll-Sonate mit so unerhörten Tempoverzerrungen, daß die Masse zwar unbändig klatschte, alle musikalischen Leute aber empört waren. Ein paar Tage darauf trug er dieselbe

6 Bruno Walter: *Thema und Variationen: Erinnerungen und Gedanken*, Stockholm: Bermann-Fischer 1947, S. 81.

7 Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzerte op. 53 und 73 in kritisch-instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen* [Klavierstimme zum Konzert op. 73], hg. von Eugen d'Albert, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel 1900, S. 2.

Sonate einem kleinen Kreise von Musikern vor, und zwar dieses Mal in ganz angemessenem Zeitmaß. Als die Zuhörer ihre Verwunderung darüber laut werden ließen, erwiderte er ohne Scheu, dem Publikum gegenüber müsse man andere Saiten aufziehen als vor Kunstgenossen, um Eindruck zu erzielen.⁸

Im Folgenden soll es in drei Abschnitten um Strategien gehen, die Eugen d'Albert zur Erzeugung von musikalischem Ausdruck einsetzte.

Zunächst wird sein ‹lokaler› Umgang mit der zeitlichen Abfolge der Notenwerte untersucht, also die gemeinhin als *Rubato* bezeichnete rhythmische Freiheit im Spiel. Sie betrifft lediglich einzelne Noten oder kürzere Phrasen. Danach folgen Überlegungen zu seiner ‹grossräumigen› Zeitgestaltung, welche die Tempoentwicklung längerer Abschnitte in diesem Konzertsatz ins Zentrum stellt. Im dritten Abschnitt wird es schliesslich um eine Reihe spezifisch pianistischer Techniken für die Übermittlung des musikalischen Inhalts gehen. Hier werden auch d'Alberts direkte Erwähnungen seines Lehrers Franz Liszt in seinen Instruktionen zum ersten Satz besprochen.

Auffällige Details aus d'Alberts Aufnahme werden jeweils mit den entsprechenden Stellen von Frederic Lamonds Einspielung verglichen.

I. ‹Lokale› Zeitgestaltung

Der lokale Umgang mit musikalischer Zeit wird im Folgenden an drei Beispielen beobachtet, die sowohl die Heraushebung einzelner Noten als auch die ‹Modellierung› einer Reihe gleichartiger Notenwerte behandeln.

Die Gestaltung einer Stelle in dieser Einleitung fällt in d'Alberts Aufnahme besonders auf: In Takt 8 (Achtel-Doppelgriffe) wendet er nach zuvor gleichmässigem Spiel eine typische Art des *Rubatos* aus dem 19. Jahrhundert an: Das ‹Humpeln›, welches die synkopisch betonte Zusammenziehung einer Reihe eigentlich gleichwertiger Notenlängen zu Paaren bezeichnet. Hier werden also die Achtel zu leicht-schwer akzentuierten Zweiergruppen gegliedert.



Abbildung 1: T. 6–10; alle Abbildungen entstammen der instruktiven Ausgabe Eugen d'Alberts, Breitkopf & Härtel 1900

8 Ernst Rudorff: *Aus den Tagen der Romantik: Bildnis einer deutschen Familie*, hg. von Katja Schmidt-Wistoff, Bd. 3, Frankfurt am Main u. a.: Campus 2008 (Geschichte des Natur- und Umweltschutzes, Bd. 6), S. 86f.

Dieses Stilmittel wurde von vielen Pianist_innen dann angewandt, wenn eine Passage nach besonders starker Ausdruckskraft verlangte. Man kann es auf historischen Aufnahmen in verschiedenen persönlichen Ausprägungen hören – von konsequent über längere Zeit durchgehalten bis hin zu verschiedensten Mischformen des *Rubatos*. Frederic Lamond spielt dieselbe Stelle eher im «modernen» Stil, zwar auch mit einem leichten *Rubato*, aber ohne das spezifische «Humpeln».

Ein zweites Beispiel für «lokales» Modellieren von musikalischen Zeitverläufen findet sich in einem späteren Teil der Exposition:

Abbildung 2: T. 157–172 (rot d'Albert/grün Lamond)

Sowohl d'Albert als auch Lamond erlauben sich in dieser Passage auf ihre jeweils persönliche Art viel mehr Freiheit als zuvor. Bei ersterem kann man zunächst ein für moderne Hörer_innen sehr ungewohntes «Hineinrutschen» der überleitenden Achtel vor Beginn der neuen Passage (*Un poco più lento*) in deren ersten Schlag hören, also eine sehr plötzliche Beschleunigung der letzten zwei Töne. Hier scheint eine Bemerkung Heinrich Schenkers sehr passend, dass der Spieler an einer solchen Nahtstelle manchmal deutlich schneller spielen müsse, um die Form der Komposition nicht allzu nackt zu exponieren.⁹ Weiterhin ist bei d'Albert eine Gruppierung von Noten um «expressive Akzente» herum zu beobachten, wie Nicholas Cook dieses Phänomen bezeichnet. Cook führt im Kapitel «What the theorist heard» seines Buches *Beyond the Score* am Beispiel eines *Impromptu* von Franz Schubert aus, wie d'Albert das Tempo von solchen herausstechenden Tönen modifiziert. Diese Spielart klingt für heutige Hörer_innen wie ein willkürliches Schwanken.

Nicholas Cook zieht als Grundlage dieser Gestaltungstaktik die Traktate Carl Philipp Emanuel Bachs und Mathis Lussys heran, die darin solche «expressiven Akzente» beschrieben: Bei letzterem werden sie «accents pathétiques» genannt, was sich allerdings auf eine dynamische und nicht auf eine agogische Hervorhebung bezieht. Interessant ist Cooks

9 Aus Heinrich Schenker: *The Art of Performance* (Die Kunst des Vortrags), zitiert nach Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 72.

Feststellung, dass die Position solcher Töne oft wenig mit der offensichtlichen Struktur des Stückes zu tun hat und im Gegensatz zur Idee eines gesicherten Grundtempos steht.¹⁰

Diese plötzlichen Tempoänderungen d'Alberts stehen wie gesagt ganz im Gegensatz zu Interpretations- und Hörgewohnheiten des späteren 20. Jahrhunderts, und so schrieb schon Harold Schonberg im Jahre 1965: «His recordings cause nothing but embarrassment – the playing is inexplicable, full of wrong notes, memory lapses and distorted rhythms.»¹¹

Bei der hier gezeigten Stelle ist die Wahl des besonders ausdrucksvollen Tons allerdings nicht «inexplicable»: Sowohl d'Albert als auch Lamond heben besonders den Spitzenton *ces'''* in Takt 161 hervor, auf dem sie beide länger verweilen. Und beide spielen dann auch die darauffolgenden Achtel besonders bedeutungsvoll aus.

Ganz unterschiedlich ist jedoch die sonstige Gestaltung ihres *Rubatos*: Während d'Albert *Accelerandi* und *Ritardandi* über grössere Passagen hinweg verteilt, setzt Lamond die von Beethoven markierten Vierergruppen nicht nur durch Artikulation, sondern auch durch rhythmisches Zusammenziehen stark voneinander ab. Dadurch kommt es zu kleingliedrigen Temposchwankungen – ein auffälliger Gegensatz zu seinem sonst sehr stabilen Tempo.

Als drittes Beispiel für eine gesteigerte Expressivität durch «lokale» Zeitgestaltung soll noch folgende Stelle aus dem Überleitungsteil am Anfang der Reprise erwähnt werden:



Abbildung 3: T. 378–395

¹⁰ Vgl. Cook: *Beyond the Score*, S. 81, bzw. Kapitel 3: «What the Theorist Heard», S. 56–89.

¹¹ Harold C. Schonberg: *Great Pianists*, New York u. a.: Simon & Schuster 1987 (überarbeitete Ausgabe), S. 313.

D'Albert bringt den inneren Gehalt der Musik – das sich steigernde Drängen nach oben, zur Auflösung der Dominante in die Tonika – mit einem *Rubato* sehr plastisch zur Geltung: Er antizipiert den jeweils ersten Schlag des nächsten Taktes, indem er die letzte Sechzehntelgruppe der linken Hand und bei den weiteren Sequenzen dann sogar die ganze zweite Takthälfte beschleunigt. Dadurch kommt es zu einem Eindruck von Überstürzung und Atemlosigkeit, der mit dem Bedeutungsgehalt dieser Passage korrespondiert.

Auch bei Frederic Lamond ist diese Taktik zu hören, jedoch wieder in viel gemässigter Art: Die zweite Takthälfte wird trotz wachsender Dringlichkeit des ersten Taktschlages weiterhin ›zuverlässig‹ zu Ende gebracht und ausgespielt.

II. ›Grossräumige‹ Zeitgestaltung

Nach diesen drei Beispielen für *Rubato* im musikalischen Detail soll nun eine heute besonders negativ bewertete Strategie besprochen werden, welche damals aber eine ganz und gar übliche und in fast allen frühen Aufnahmen dokumentierte Interpretationstaktik darstellte: die ›grossräumige‹ Tempomodulation entsprechend des Ausdrucksgehalts und ›inneren Tempos‹ der betreffenden Entwicklung.

The image displays a musical score for a piano piece, likely from the 19th century, featuring six systems of music. The score is written for piano and includes various tempo markings and performance instructions. Red arrows indicate d'Albert's interpretation, and green arrows indicate Lamond's interpretation. The score includes markings such as 'poco rit.', 'dim.', 'Più tranquillo.', 'pp espressivo', 'a tempo', 'staccatissimo', 'cresc.', 'p leggieramente', and 'pp'. The systems are labeled with letters a) through e).

Abbildung 4: Exposition, T. 202–218 (rot d'Albert/grün Lamond)

D'Albert hält seine Vorstellungen von grossteiligen Tempoänderungen klar in seiner instruktiven Ausgabe fest: Das *Più tranquillo* in Takt 205 stammt von ihm und nicht von Beethoven. Er hält sich auch in der Aufnahme daran; der Wechsel in ein ruhigeres Tempo mit noch länger andauerndem *Ritardando* ist in Übereinstimmung mit dem Auftreten der Oktaven im originalen *Pianissimo* Beethovens deutlich zu hören. Durch das allmähliche *Accelerando* bis hin zum ebenfalls von d'Albert hinzugefügten *a tempo* ergibt sich eine gleichmässige, grossräumige Tempokurve. Ab dem *Crescendo* in Takt 211 drängt er dann sehr stark nach vorne, was man aus seinen Angaben in der Ausgabe nicht ablesen kann. Dieses Vorwärtsdrängen wird von ihm aber angesichts der zeitgenössischen Spielpraxis wenn nicht als selbstverständlich, so doch zumindest als zulässig vorausgesetzt.

Lamond hingegen hält sich viel strikter an sein Grundtempo, aber auch er spielt nicht metronomisch genau. Er nimmt sich im Gegensatz zu d'Albert gerade in den Triolen, wo d'Albert *a tempo* notiert hatte, mehr Zeit und spielt die *Staccato*-Achtel dann besonders streng im Takt. Erst auf den letzten vier «fällt» er dann plötzlich geradezu nach vorne und lässt sie ohne hörbare rhythmische Abgrenzung in die nachfolgenden Sechzehntel übergehen. Dieses letztere Vorgehen ist ein weiteres Beispiel für ein lokales *Rubato*, das heute als stümperhaftes Unvermögen, ordentlich im Takt zu spielen, gewertet würde.

Eine zweite Interpretationsversion des gleichen Abschnitts, ein wirklich verblüffendes Beispiel für extreme Tempoänderungen eines ganzen Abschnitts und gleichzeitig auch das Überspielen von «Nahtstellen» nach Schenker,¹² stellt die Parallelstelle in der Reprise dar:

Abbildung 5: Reprise, T. 464–474

Hier zieht d'Albert das Tempo auf seiner Aufnahme derartig stark an (siehe dicker Pfeil im Notenbeispiel), dass er die Begleitung des Orchesters bei weitem überholt. Angesichts dieses extremen Eilens, tatsächlich «ohne Rücksicht auf Verluste», entspringt dieses *Accelerando* wohl eher seinem persönlichen Charakter – er macht hier einen geradezu

ungeduldigen Eindruck – als den Praktiken der ‹Lisztschule›. Für die zeitgenössischen Opponenten des Lisztkreises aus den Reihen der ‹Akademiker› wäre letzteres allerdings wohl behauptet worden, wie beispielsweise die Äusserungen Ernst Rudorffs, zitiert am Anfang dieses Artikels, implizieren.

Dennoch ist d’Alberts überzogenes Hasten an dieser Stelle bis zu einem gewissen Grad auch Ausdruck einer ästhetischen Überzeugung: derjenigen nämlich, dass es sich bei diesem Werk um ‹theatralische› Musik handelt, zu der zwar vom Komponisten kein spezifisches Programm geliefert wurde, welche aber dennoch nach starken Gesten verlangt. Dies würde ein Bekenntnis zur Interpretationshaltung von Liszt bedeuten, der in Beethovens Musik viel konkretere Dinge sah als bloss ‹tönend bewegte Formen›,¹³ wie die Formel des Musikästhetikers Eduard Hanslick lautete, die dann vom ‹akademischen› Lager propagiert wurde.

D’Albert fordert in seiner Ausgabe noch an einer weiteren Stelle die starke Beschleunigung des Tempos für einen längeren Abschnitt:



Abbildung 6a: Passage aus der Durchführung
T. 307–316: Neuer Tempobereich *Molto più animato* (♩ = 168)



Abbildung 6b: Ende der Oktavenpassage und Etablierung eines neuen Tempos
von ♩ = 126 für den Einsatz der Kantilene (T. 332–334)

Nach dem dramatischen Dialog zwischen Orchester und Klavier, den er mit grösstem Engagement spielt – er fällt dem Orchester mit seinen Akkorden sozusagen ins Wort und gibt auch in dynamischer Hinsicht alles – findet sich für die lange Oktavenpassage folgende Instruktion: «Die Oktaven sind in erheblich rascherem Tempo auszuführen [...]». Dabei setzt er ein neues Tempo von ♩ = 168 an, nachdem der vorherige Dialog zwischen Orchester und Klavier noch mit ♩ = 138 bezeichnet war.¹⁴

¹³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel 1854, S. 32.

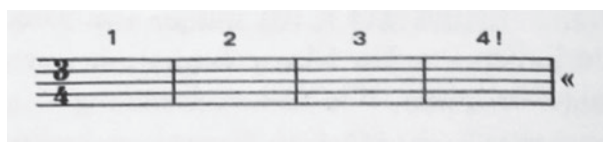
¹⁴ D’Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 17.

Auf seiner Aufnahme klar hörbar ist diese Tempokurve von der Dialogstelle über die beschleunigten Oktaven bis hin zur viel langsameren Kantilene, für die er wieder eine neue Metronomangabe von $\text{♩} = 126$ gibt und auch ein *Tranquillo* in Klammern hinzufügt.¹⁵ D'Albert treibt die Oktavpassage erneut in einer derartig extremen Weise voran, dass man als Hörer_in durchaus den Eindruck von Ungeduld seitens des Pianisten bekommen kann. Für die relativ «langsame» Modulation von ces-Moll (Dialog Orchester-Klavier) nach G-Dur (*Tranquillo*-Kantilene) über viele Tonleitersequenzen in Oktaven war nach d'Alberts Auffassung eine Raffung der Abläufe beziehungsweise ein Denken in grösseren Sinneinheiten nötig – wohl deswegen die grosse Beschleunigung.

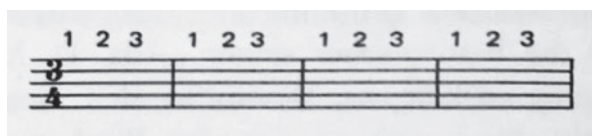
Dies entspricht einem Liszt'schen Grundsatz: Je nach Kontext sind mehrere Takte zu einer Sinneinheit zusammenzuziehen, statt in die ihm so verhasste kleinteilige «Taktklapperei» zu verfallen. Lina Ramann hat dazu eine für diese Stelle relevante Reaktion Liszts auf den Vortrag eines Streichquartetts von Richard Metzdorff festgehalten:¹⁶

Beim Scherzo flüsterte er mir zu:

«Ich fühle immer anders – ich zähle (nun taktirte er 4/4):

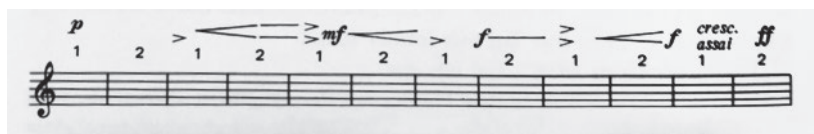


Die Musiker dagegen accentuirten:

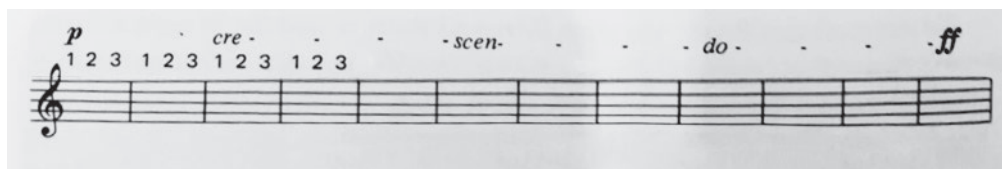


«Solche Fingerzeige», raunte ich ihm zu und folgte dem Taktschlage seiner Hand, «sollten in allen Lehrbüchern stehen – : wie schnell würde der Gedanke, die Periode, an Stelle der Taktklapperei herrschen!»

«Ja – so meine ich's», entgegenete er, befriedigt verstanden zu sein, und taktirte abermals bei einigen schwierigen Stellen – einmal eine Steigerung, die er zweitaktig auffaßte, von wohl zwölf Takten, was nach ihm zu geben wäre:



während die Musiker Taktaccente machten und ein allgemeines *Crescendo* ausführten:



Diese Reaktion Liszts auf ein taktweises Spielen, besonders bei der langen Steigerung des zweiten Beispiels aus dem Streichquartett, trifft auf die in Frage stehende Stelle im Beethovenkonzert ziemlich genau zu: Es geht d'Albert darum, viele Takte zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufassen – in diesem Fall keine Steigerung wie im Streich-

¹⁵ Ebd., S. 18.

¹⁶ Ramann: *Lisztiana*, S. 332.

quartett, sondern eine allmähliche Beruhigung vom dramatischen Höhepunkt bis zur Ankunft in der Schlussgruppe in G-Dur.

Ein weiterer Lisztschüler, Carl Lachmund, der gewissenhaft Protokoll über den Inhalt der Unterrichtsstunden führte, notierte einen weiteren Hinweis seines Lehrers zu diesem Thema mit darauffolgender Referenz an Eugen d'Albert:

So sagte er beispielsweise zu einem Schüler, der eine Beethoven-Sonate vorgespielt hatte: «Phrasieren Sie niemals Takt für Takt, denn das würde den Ausdruck verkümmern lassen. Meist ist es am besten, zwei oder drei Takte zusammenzuziehen und daraus eine Phrase zu gestalten. Wenn Sie das befolgen, werden Sie eine breitere Wirkung erzielen.»

Welchen Reichtum an musikalischer Erkenntnis enthält dieser einzige Satz! Er ist der Schlüssel zu dem Geheimnis, welches d'Albert zum größten Beethoven-Spieler seiner Zeit gemacht hat.¹⁷

Auch wenn Liszts Hinweis sich hier auf die Gestaltung einer Melodie und nicht auf die einer Durchgangspassage wie der eben zitierten zu beziehen scheint, liegt eine Verallgemeinerung dennoch nahe. Interessant ist auch Lachmunds konkreter Hinweis auf Eugen d'Alberts Ruhm als Beethovenspieler, obwohl dieser in der protokollierten Unterrichtsstunde gar nicht anwesend war.

III. Pianistische Techniken im Dienste der musikalischen Gestaltung

Bei der gleichen Übergangspassage ist auch ein Hinweis zur Kategorie der Instruktionen, die Klaviertechnik betreffen, zu finden: Um einen allmähliche Übergang vom *Fortissimo* ins *Piano* zu bewerkstelligen, rät d'Albert für den Anschlag der Oktaven Folgendes:

[...] in den ersten zwölf Takten mit steifem Handgelenk und eingezogenen Fingern, von da an aber, wo das *diminuendo* beginnt, muss die Hand immer lockerer werden, bis die letz[t]en Oktaven mit leichtestem Handgelenk *leggerissimo* zur Ausführung kommen.¹⁸

Eine ganze Reihe von Hinweisen zu spezifisch pianistischer Technik zur Herausarbeitung des musikalischen Inhalts finden sich auch beim Thema Fingersatz. Als Beispiel hierfür sei folgende Anweisung zitiert: «Dieser Fingersatz ist besonders dafür geeignet, den stürmisch leidenschaftlichen Charakter der aufsteigenden Figur zur Geltung zu bringen.»¹⁹

17 Carl Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt: Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, hg. von Georg Ewald Schroeder, Eschwege 1970, S. 146.

18 D'Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 17.

19 Ebd., S. 8.



Abbildung 7: Exposition, T. 145–147

Es geht ihm also nicht darum, mittels eines gut liegenden Fingersatzes technisch schwierige Stellen möglichst praktisch zu erleichtern, sondern sich die verschiedenen Stärken der Finger oder eine besondere Stellung der Hand für die musikalische Gestaltung und Modellierung einer Phrase zunutze zu machen. In diesem konkreten Beispiel führt der starke Daumen die aufsteigenden Sechzehntelblöcke an, obwohl dafür eine Drehung der rechten Hand notwendig ist.

D'Albert erwähnt in diesen Instruktionen zum ersten Satz des Konzerts seinen Lehrer Franz Liszt zweimal direkt: das erste Mal interessanterweise zu einem Detail des Orchesterparts und nicht des Soloklaviers, nämlich zum ersten Thema gleich zu Beginn der Exposition:



Abbildung 8: Exposition Orchesterpart, T. 11–13

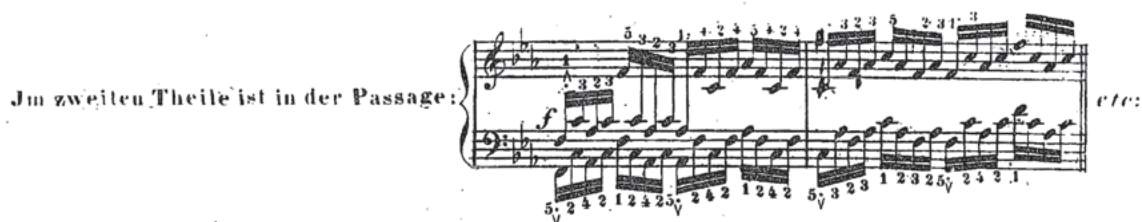
Die Bemerkung b) besagt: «Die Triole darf nicht zu kurz gespielt werden. Liszt hat stets besonderen Wert auf eine breite Ausführung der Triole gelegt.»²⁰

Dieser sehr spezifische Hinweis erwuchs möglicherweise aus der Erfahrung Liszts mit seinen Schülern, von denen meist ein zweiter den Kollegen, der ein Klavierkonzert vorspielen wollte, mit einer Klavierreduktion des Orchesterparts begleitete. D'Albert kann dieses Detail gegenüber seinem Dirigenten der Aufnahme, Seidler-Winkler, nicht betont haben, denn von einem besonders breiten Ausspielen dieser Figur ist nichts zu hören.

Die zweite direkte Erwähnung Liszts betrifft die Akzentuierung des brillanten Passagenwerks in der Durchführung: Für die ersten vier Halbtakte solle jeweils die erste Note jedes gebrochenen Dreiklangs, also der fünfte Finger der linken Hand und der Daumen der rechten, betont werden. Dies empfiehlt schon Carl Czerny:²¹

²⁰ Ebd., S. 3.

²¹ Czerny: *Die Kunst des Vortrags*, S. 115.



die mit A bezeichnete Note in beiden Händen kräftig zu markiren.

Abbildung 9: Carl Czerny: *Die Kunst des Vortrags*, S. 115

Die Liszt'sche Variante in den vier darauffolgenden Takten der Wiederholung dieser Passage ist die synkopische Hervorhebung jeweils des zweiten (leichten) Sechzehntelblocks bzw. des fünften Fingers der rechten Hand. Dadurch wird die Intonierung dieser gebrochenen Vierklänge variiert, wahrscheinlich um bei den immerhin 12 Takten dieser Passage einer drohenden Eintönigkeit entgegenzuwirken.²²

Noch zwei weitere Einzelaspekte der d'Albert'schen Instruktionen zu pianistischen Aspekten verdienen besondere Beachtung: Er fordert zweimal ein *Staccato* «im ächt Beethovenschen Sinne» (Exposition) oder ein «Beethovensches staccato, also nur ein mezzo staccato» (Schlussteil).²³ Gewünscht ist hier wohl ein nicht zu kurzes oder trockenes *Staccato*, sodass die Harmonien der schnellen Sextakorde in der Exposition (Takt 117) bzw. der leisen Terzen in der Oberstimme im Schlussteil (Takt 508–516) klar zur Geltung kommen. Dieses «Beethovensche staccato» scheint also für d'Albert eine stehende Wendung zu sein, so wie jeder Musiker im Laufe seines Berufslebens bestimmte Ausdrücke prägt, die er immer wieder benutzt – sei es im Unterricht oder in schriftlichen Abhandlungen über Musik.

Vor dem Hintergrund des Zitats von Bruno Walter über die «titanische Gewalt» in Eugen d'Alberts Interpretation dieses Konzerts ist es besonders interessant zu sehen, wie sich dieser gegen eine plakative Spielart verwahrt. Es geht dabei um folgende Stelle in Exposition und Reprise:



Abbildung 10: Exposition, Takt 183–187

D'Albert beschreibt bei der Anmerkung a) Carl Tausigs und Anton Rubinsteins Spielweisen der linken Hand: Während Ersterer alle Töne mit dem dritten Finger «hackte», verdoppelte sie Letzterer gleich zu Oktaven. Beide Massnahmen zielen auf eine

²² D'Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 16.

²³ Ebd., S. 6 bzw. 27.

besonders glänzende und dynamisch durchschlagende Spielweise ab. D'Albert kritisiert dies jedoch: «Beides dürfte wenig zu empfehlen sein, da der Vortrag dadurch leicht einen virtuosenhaft äusserlichen Charakter erhält.»²⁴

Er weist die Vermengung von inhaltlich bedeutsamer Musik wie dieser und Virtuosenmusik, wo solche Massnahmen durchaus angebracht sind, zurück. Diese Ansicht war – entgegen der üblichen Klischees aus dem Lager der «Akademiker» zur Oberflächlichkeit Liszts und dessen Schüler_innen – ein häufiges Thema in seinen späten Meisterkursen. Virtuosen- oder Salonmusik wurde strikt von «ernster Musik» wie Bach oder Beethoven getrennt, und es wurden völlig andere Massstäbe für letztere angesetzt.

Viele Berichte zeugen davon, dass Liszt im Unterricht Stücke von Bach oder Beethoven immer mit dem Notentext vor sich unterrichtete und manchmal kaum genug Energie für die Erfüllung seiner eigenen strengen Anforderungen an ein ernsthaftes Studium dieser Musik aufbringen konnte. So schreibt Amy Fay, eine Lisztschülerin:

When one of the young pianists brings Liszt a sonata, he puts on an expression of resignation and generally begins a half protest which he afterward thinks better of. – «Well, go on», he will say, and then he proceeds to be very strict. He always teaches Beethoven with notes, which shows how scrupulous he is about him, for, of course, he knows all the sonatas by heart. He has Bülow's edition, which he opens and lays on the end of the grand piano. Then as he walks up and down he can stop and refer to it and point out passages, as they are being played, to the rest of the class.²⁵

Fazit

Der Überblick über Interpretationsstrategien d'Alberts im ersten Satz des fünften Klavierkonzerts von Beethoven im Vergleich mit seiner eigenen instruktiven Ausgabe und der Aufnahme Lamonds zeigt zunächst, wie die Massstäbe für eine gelungene Interpretation dieser im 19. Jahrhundert verwurzelten Pianisten verschieden sind von denjenigen, die heute an das moderne Klavierspiel angelegt werden. Auch Pianist_innen des 20. und 21. Jahrhunderts bemühen sich selbstverständlich um ausdrucksvolles Spiel. Dabei gilt es jedoch nach wie vor als oberstes Gebot, Temposchwankungen so weit wie möglich zu vermeiden. Damals war die Verbindung von Ausdruck und Tempofluktuation jedoch üblich. D'Alberts explizite Metronomangaben und sein noch extremeres Spiel belegen dies eindrücklich. Bei Lamond sind solche Schwankungen schon viel schwächer, wenn auch immer weit ausgeprägter als bei heutigen Interpretationen.

Besonders in d'Alberts Spiel lassen sich einige Hinweise auf eine grundlegendere Ästhetik der Liszt-Schule festmachen: die Vorliebe für besonders starke Temposchwankungen und allgemein starke Gesten, beispielsweise in den dynamischen Kontrasten. Sie wurden von den Lisztianern als notwendige Mittel zur Herausarbeitung des musikalischen Gehalts angesehen, während Zeitgenossen aus dem «akademischen Lager»

²⁴ Ebd., S. 10.

²⁵ Amy Fay: *Music-Study in Germany: From the Home Correspondence of Amy Fay*, Chicago: A.C. McClurg & Co 1880, S. 238; eine weitere Beschreibung dieses Vorgehens in Liszts Unterricht stammt von Carl Lachmund: «Wenn etwas von Bach oder von Beethoven gespielt wurde, war Liszt in tiefstem Ernst. Er pflegte dann seinen Platz nahe dem Spieler einzunehmen, so daß er alle Einzelheiten verfolgen konnte, oder er legte, wenn der Schüler auswendig spielte, die Noten auf den Klavierdeckel und übersah sorgfältig die Notenlinien, wobei er sich so hinstellte, daß der Schüler ihn sehen mußte.» Lachmund: *Mein Leben mit Liszt*, S. 83.

sie als Oberflächlichkeiten und Verzerrungen der Musik scharf kritisierten. Um noch einmal deren Vertreter Ernst Rudorff zu zitieren:

Liszt hat eine Schule der Willkür, der Affektation, der effektvollen Pose hinterlassen, der es leider gelungen ist, Boden im Überfluß zu gewinnen. Das Rüstzeug, dessen man sich hier bedient, um aufzufallen und geistreich zu erscheinen, besteht in unmotivierten Temporückungen, in Übertreibungen der Stärkegrade nach oben und unten hin, Übertreibungen der Kontraste sowohl in dynamischer wie in rhythmischer Beziehung, ungebührlicher Anwendung der Verschiebung und ähnlichen Dingen.²⁶

Diese scharfe Verurteilung muss natürlich im Kontext der damaligen Grabenkämpfe zwischen ›konservativem‹ und ›neudeutschem‹ Lager gewertet werden, denn die Liszt'sche ›Schule der Willkür‹ setzt eine einheitliche Art und Anwendung von Interpretationstaktiken voraus, die von allen Schüler_innen einheitlich praktiziert werden müssten, um sie als deren Vertreter wiedererkennbar zu machen. Dies ist jedoch zum Leidwesen der sich nach griffigen Charakterisierungen der Lisztschule sehnenden Interpretationsforschung nicht der Fall, wie hier schon am Vergleich mit der Aufnahme Frederic Lamonds ersichtlich wurde: Bereits in der knappen Auswahl der Beispiele für diesen Aufsatz war die Individualität von Eugen d'Alberts und Frederic Lamonds Spiel deutlich zu erkennen, und es gibt noch zahlreiche weitere Beispiele von fast gegensätzlichen Musiker_innenpersönlichkeiten unter den Schüler_innen Liszts.

Dennoch lohnt es sich sehr, die Anweisungen und Erklärungen von instruktiven Ausgaben aus dem Lisztkreis mit historischen Aufnahmen aus dem gleichen Umfeld in Verbindung zu setzen: So vervollständigt sich nicht nur das Bild der Interpretation des jeweiligen Pianisten, hier vor allem Eugen d'Alberts, sondern es kristallisieren sich nach und nach auch charakteristische Gemeinsamkeiten der ›Lisztschule‹ heraus und damit ein tieferes Verständnis der Interpretationspraxis im 19. Jahrhundert.

Pinocchio – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans

Zeigendes Darstellen ist eigentlich als Basis des epischen Sprechtheaters wie auch des offen manipulierten Figurentheaters, bei dem die Puppenspieler gleichzeitig mit Figuren, Objekten und menschlichen Darstellern auf der Bühne sichtbar sind, einzuordnen. Ungewöhnlich ist es, eine Opernaufführung zu erleben, in der die offen zeigende Funktion nicht erst eine Entscheidung des Regieteam ist, sondern bereits genuin in der Komposition angelegt ist und in der Inszenierung konsequent umgesetzt wurde. Im Rahmen der Dissertation über «Imaginierte Figurenkörper im zeitgenössischen Musiktheater» analysiert dieser Beitrag durch die Opernanalyse die Metamorphose des berühmten «burattino», des holzgeschnitzten Hampelmanns zu einem veritablen Menschenjungen aus der Perspektive der im Jetzt erfahrenden und nachträglich reflektierenden Verarbeitung des Zuschauenden.¹

In der Spielzeit 2017/2018 war die Opernuraufführung *Pinocchio* von Philippe Boesmans und Joël Pommerat am Festival international d'Art Lyrique in Aix-en-Provence, am Brüsseler Théâtre de la Monnaie, am Opernhaus Dijon und am Grand Théâtre de Bordeaux zu sehen.²

Das Werk des 1936 geborenen belgischen Komponisten Philippe Boesmans und seines Librettisten Joël Pommerat eignet sich besonders gut für eine Aufführungsanalyse von Opern mit Puppen. Musikalisch ist es keiner eindeutigen zeitgenössischen Stilrichtung zuzuordnen: Es vereint klare, harmoniegebundene Klangsprache mit Dissonanzen, Strassenmusik und Balkanjazz ebenso wie Improvisation mit notationsgebundener Komposition³ und wurde durch das Klangforum Wien unter der Leitung von Emilio Pomarico aufgeführt.

Pinocchio wurde in Aix-en-Provence als Opernaufführung für Kinder und deren Eltern angekündigt. Die Aufführung durch den französischen Regisseur und «Auteur de spectacle» Joël Pommerat ist jedoch so karg und relativ düster angelegt, dass man es nicht mit einer typischen Kinderoper zu tun hat. Durch die 23 Szenenbilder der Aufführung führt ein Erzähler, der sich «directeur de la troupe» nennt und die Geschichte der Transformation des Hampelmanns zu einem Menschen zeigend erzählt. Die musikalische

1 Siehe dazu das Kapitel «Das Präsenz der Performance» in Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 256–260.

2 Die Autorin sah die Aufführungen vom 9. Juli 2017 in Aix-en-Provence und vom 12. Mai 2018 in Bordeaux und bezieht sich in der Analyse auf die von ihr dabei angefertigten Notizen.

3 Diese heterogenen Stilelemente sind einerseits einander collagierend überlagert, aber andererseits auch als Gegensätze eingesetzt.

Erzählung ist an die Form des epischen Theaters der historischen Avantgarde der 1920er-Jahre angelehnt; der Theatertext wird durch Kommentare und Hinweise auf soziale Ungerechtigkeiten und die ›Reflexion über das wahre Leben‹ strukturiert, die Bühnenhandlung durchbrochen durch erzählte Episoden vor dem Vorhang. Wir haben es mit der wohl berühmtesten Puppe der Literaturgeschichte zu tun, deren Menschwerdung mittels des musikalischen Figurentheaters wir beiwohnen.

Doppelheit der Körper, Einheit der Figur

Der Kern des Werkes und der Aufführung ist jedoch das Sich-Zeigen der geschnitzten Puppe Pinocchio in ihrem plötzlichen Aufscheinen in mehreren Etappen in der Wahrnehmung der Zuschauenden. Die Puppe, ›le pantin‹ in der französischen Aufführung, birgt das Paradox in sich, dass es eine menschliche Sängerin ist, die sie puppenhaft und in sprunghafter Erzählmanier spielt und den Traum des Menschwerdens einer Puppe vorführt. Damit zeigt diese besondere Oper eine Doppelung der Figur aus Unbelebtem und Lebendigem schon im Kompositionskonzept und nicht erst in der Inszenierung.

Die interessante Frage ist nun, in welchen Momenten die Zuschauenden – wozu sich angesichts der Analysesituation auch die Autorin zählt – Pinocchio als Holzpuppe einstufen, wann wir ihn/sie als Sängerin des Pinocchio sehen und wann wir einen Idealkörper⁴ der ›Pinocchiofigur an sich‹ wahrnehmen.⁵ Diese Überlagerungen der Zuordnung, ob es eine Puppe, ein Mensch oder eine Idealfigur ist, also das oszillierende Spiel zwischen bewusster Vervielfachung und figürlicher Einheit, sagen etwas Grundsätzliches über das Wesen und die Wirkungsweise von Puppen aus. Jochen Kiefer konstatiert diesen Rückverweis der Figur/Puppe auf sich selbst und spricht in seinem Buch *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken* über die Ambiguität solcher Figuren.⁶ Er ordnet diese Doppelheit der Figur mit dem Spieler der Fähigkeit des Projektierens und der Reflexion zu:

Wenn nämlich Spieler und Puppe in dem als autonom gedachten Menschen sich vereinen, ist die projizierte Einheit gerade die Voraussetzung für seine Doppelheit und birgt so das Problem einer Abhängigkeit von sich selbst. [...] In dieser nun paradoxen Ausgangslage, in der der Mensch auf seiner über die Reflexionsleistung gewonnen Doppelheit bestehen muss, um sich als Einheit zu erfahren, kehrt nun die Puppe als Idealbild seiner Reflexion selbst wieder. Derjenige Mensch, der imstande ist, zum Marionettenspieler seiner selbst zu werden, sich gänzlich zur Puppe seiner Reflexion zu machen, hätte absolute Autonomie verwirklicht.⁷

Kiefer bezieht sich auf die Puppe als menschliches Artefakt, in die sich der Spieler hineinversetzen möchte. In der Geschichte von Carlo Collodi und Boesmans/Pommerats

4 Mein Begriff ›Idealkörper‹ bündelt der besseren Lesbarkeit halber den von Christiane Voss entwickelten Begriff des ›Leihkörpers‹ und Michel Foucaults Konzept des ›utopischen Körpers‹ in einem umgangssprachlichen Begriff; vgl. dazu: Christiane Voss: *Der Leibkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: W. Fink 2013; und Michel Foucault: *Heterotopien – Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

5 Vgl. auch Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 259: ›Das Spiel geht wesentlich meine Involvierung an: von der eigenen Verantwortung für die mentale Synthesis des Geschehens über die Aufmerksamkeit, die dem geöffnet bleiben muß, was nicht Gegenstand des Verstehens wird, die Empfindung der Beteiligung an dem, was um mich her geschieht bis hin zur Wahrnehmung der problematischen Situation des Zuschauens selbst.‹

6 Jochen Kiefer: *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken: Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander-Verlag 2004.

7 Ebd., S. 15.

Opernfassung dreht die Puppe diesen Wunsch um und antwortet auf die Sehnsucht nach dem Anderen, nach der Einheit in der Zweiheit, mit ganz profanen Bedürfnissen: Pinocchio, noch im Stadium des unbehauenen Baumstumpfes, gibt mehrere Schreie von sich, als sein Schöpfer/Vater Geppetto das Holz sägen will; das Holz hat ein Eigenleben und klingt. Später im Atelier verlangt der unfertige Hampelmann nach einem Mund: Er will sprechen und er hat Hunger. Die erste Handlung auf dem Weg zum Lebendigwerden ist, seinem Wunsch und Bedürfnis eine Stimme zu verleihen: «*La Voix du Pantin (parlé)*: Tu ne vas pas me laisser comme ça? Je vais avoir froid. Je vais avoir froid. Je n'ai même pas de bouche pour parler.»⁸

Der Regisseur Joël Pommerat schafft es, diese existentiellen Momente des Ins-Leben-Tretens mit einer verblüffenden Schlichtheit zu zeigen. Auf der Bühne ist nichts weiter zu sehen als der Holzstumpf und der Holzschnitzer Geppetto. Genau in dem Augenblick, da wir im Verlauf der Geschichte die Puppe als solche wahrnehmen, lässt er deren Spielerin so alltäglich wie möglich sprechen (hinter dem Rumpf der unfertigen Puppe) und überlagert so die Zuordnung und Verwischung von Materialität der Figur. Eine Menschenstimme spricht zu uns, während wir ein Holzstück sehen und die Idealfigur Pinocchio imaginieren, ohne weiter zu fragen, in welcher Materialität sie sich gerade befindet. Nicht ohne Humor fügt Pommerat hinzu, dass es für die Erkenntnis, dass sich ein menschliches Wesen oder etwas Ähnliches im Puppenkörper äussert, keine intellektuellen Fähigkeiten brauche: «J'ai faim. Donne-moi à manger. Si tu as rien ici, tu vas au magasin! Faut pas être un intellectuel pour comprendre ça quand-même!»⁹

Dem Angesprochen-Werden wohnt etwas Archaisches bei, das unsere Aufmerksamkeit bündelt, zu der Bernhard Waldenfels Folgendes schreibt:

Die Frage «Wer spricht?» stellt sich eben dann, wenn wir der gehörten Stimme keinen autonomen Sprecher unterschieben. Sie findet ihre Antwort im Vernehmen der Stimme, das heißt aber, sie findet niemals eine vollständige und endgültige Antwort. [...] Der Logos erwächst aus dem Pathos in Form eines Sich-angesprochen-Fühlens, das sich niemals völlig in eine identifizierende Zuschreibung und Rollenverteilung überführen lässt.¹⁰

Die Erfahrung während des Opernbesuchs zeigte, dass ab dem Moment dieses ersten Ansprechens seiner Aussenwelt (den Vater, uns Zuschauende) kein Klärungsbedürfnis mehr bestand, ob hier nun die Puppe spreche oder die Sängerin oder die Idealfigur des Pinocchio in unserer Imagination. Damit ist die Metamorphose der Holzfigur zu einem wahrhaftigen Menschen für die Zuschauenden auch als Transformation der eigenen Wahrnehmung erfahrbar. Eine Zuordnung der Stimme zu ihrer Quelle ist für die Aufführungserfahrung nicht erheblich. Die Puppe aus der Geschichte Collodis belebt also die Metapher des Pinocchio, für die sie steht und die wir auf der realen Bühne wiederfinden. Darin ist diese zeitgenössische Opernaufführung exemplarisch für das seit einigen Jahren zu beobachtende kombinierte Genre von Sängerdarsteller_innen und Figurentheater. Der Einsatz von Figurentheater erweitert die Imagination der Zuschauenden und belebt das Bedürfnis, Figuren mit der eigenen Erfahrung abzustimmen, auf sie Erlebnisse zu projizieren und den Verlauf der Handlung dadurch zu interpretieren.

8 Programmheft der Aufführung: *Pinocchio*, Festival d'Aix-en-Provence 2017, Szene 2, S. 27.

9 Ebd., S. 28.

10 Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 191.

Magisches Aufscheinen

Joël Pommerats Inszenierung ist äusserst karg und nur mit dem Nötigsten ausgestattet, die Farbwelt reduziert sich auf Schwarz-Weiss-Bilder und einige wenige Naturtöne. Auf der Bühne findet sich pro Szene jeweils nur ein Objekt, welches den Raum, in dem die Handlung weitergeführt wird, andeutet: ein kahler, zerborstener Baum, ein Tisch zum Essen, ein Vorhang für das verborgene Laster, eine Brücke für den Weg zum Direktor des Kabarettts, ein Käfig für das Gefängnis, ein Gobo (Lichtspiel-Schablone auf einem Scheinwerfer) für den magischen Wald und die blaue Fee auf Kothurnen, Stühle und Bänke für die Schulscene, eine Ladeluke eines Lkws für das Abenteuer, eine Tribüne für den Epilog mit Füchsen, Hasen, Eseln und Katzen. Jeweils ein Bild markiert jede Etappe der Erzählung. Dazwischen taucht der Direktor der Theatertruppe vor dem schwarzen Vorhang auf und führt die Erzählung entlang der Etappen von Pinocchios Menschwerdung fort: Armut und Primärbedürfnisse, Versuchung und Glücksspiel, Verlust, Lügen zum Überleben, Gefängnis, Trost und Geborgenheit, Abenteuer, Lebensgefahr und Versöhnung. Das Schwarz-Weiss-Spiel, das durch häufige «Black-Outs» akzentuiert wird, gleicht einem Augenaufschlag oder einer Schwarzblende wie aus dem Avantgardekino. Eine Welt entsteht mit dem Öffnen des Blickes, mit dem Vorzeigen des nächsten Spielrahmens, und verschwindet sogleich wieder im Schwarz.

Die Wahl dieser spärlichen Ausstattung birgt eine Analogie zum Figurentheater. Für das Vorzeigen der Erzählung bedarf es jeweils nur eines angedeuteten Ortes und der zwei, drei Figuren, in deren Spannungsfeld sich Pinocchio befindet. Ein Löchlein im rostroten Vorhang reicht aus, um das Begehren, zu wissen, was sich dahinter verbirgt, für Pinocchio auszulösen. In der Aufführung brilliert die Sopranistin Chloé Briot in diesen Konfigurationen. Das Puppenhafte ist bei ihr nur in blassem Make-Up und den vergrösserten dunklen Augenhöhlen angedeutet. Ihre Bewegungen kann man als «sprunghaft» beschreiben, eher noch als aufgeregte Neugierde, die sie von einem Ereignis zum nächsten eilen lässt, teils mit rhythmischen Bewegungen und gefederten Schritten wie eine Rapperin oder ein Breakdancer. Mehr als diese Andeutungen benötigen der Regisseur und die Sängerin nicht, um die Puppenfigur über die gesamte zweistündige Aufführung glaubhaft erscheinen zu lassen. Eine abgehackte Gangart oder roboterartige Bewegungen hätten zu einer gegenteiligen Erscheinung geführt: zum Bild eines unbeholfenen Menschen, der versucht, eine Puppe zu spielen. So aber ist die Behauptung, dass dies eine Puppe ist, durchgehalten und hielt auch der Betrachtung beim zweiten Aufführungsbesuch nach 10 Monaten¹¹ am Grand Théâtre de Bordeaux wieder stand. Es stellt sich bei den Bewegungen wie beim direkten Ansprechen durch die Stimme nie die Frage, in welcher Materialität sich die imaginierte Figur Pinocchio realisieren muss. Die Darstellung durch Chloé Briot lebt von einer authentischen, unaufdringlichen und agilen Bewegungsführung. Zum Eindruck des direkten Ansprechens des Publikums gehören immer wieder auch gezielte Blicke zum Publikum, in denen die Figur prägnante Akzente setzt, bevor sie sich entscheidet, ein neues Abenteuer zu versuchen. Die Publikumsansprache, nicht als witziges *a parte* wie bei einer Komödie gemeint, sondern als direkte Durchbrechung der Vierten-Wand-Illusion, ist bekannt als Komponente des Erzähldukts im epischen Theater. In der Oper *Pinocchio* benutzen der «Direktor» als Spielmacher und die Sängerin des Pinocchio durch ihr häufiges frontales Ansprechen und Anblicken des Publikums diese Technik des epischen Theaters. Alle anderen Figuren (die Betrüger, die Kabarettedame, die Fee, der unverschämte Schüler, die Kumpel)

¹¹ Die Autorin besuchte die Generalprobe der Wiederaufnahme am Grand Théâtre de Bordeaux am 12. Mai 2018.

verbleiben dagegen in der klassischen Vierte-Wand-Illusion. Dass es gerade diese zwei Figuren sind, die die Erzählung vorwärtsbringen, ist wichtig, da Pinocchio mit dieser Spielart auch über sich selbst erzählt. Er (resp. sie, die Sängerin) zeigt die Handlung und zeigt sich gleichzeitig als Darstellende.¹²

Martin Seel bezeichnet ein derart zeigendes Verweisen des Kunstwerks auf sich selbst wie folgt:

Das Kunstwerk selbst ist hier Teil einer von ihm exponierten allgemeineren Situation. Das dem Betrachter gegenwärtige Objekt wird zum Zeichen einer weit über die Situation seiner Wahrnehmung hinausreichenden Gegenwart.¹³

Wir haben es also mit einer «inszenierten Wahrnehmungssituation»¹⁴ zu tun. Den Begriff «inszeniert» verwendet Seel im Zusammenhang der Wahrnehmung auf den Kunstmehrwert von «Ready-Mades». Trotzdem lässt er sich auch für diese Opernaufführung anwenden, da wir es mit einer besonderen Genese des Werkes zu tun haben. Der Regisseur Joël Pommerat bat nach der erfolgreichen Zusammenarbeit für die Oper *Au monde* den Komponisten Philippe Boesmans, mit ihm zusammen aus der Geschichte des Pinocchio eine weitere Oper zu schaffen. Viele Szenen aus Pommerats früherer Schauspielfassung (aus dem Jahr 2008) wurden übernommen, die Musikalität des Librettos von Pommerat und die Bühnenästhetik des Kargen und Schwarz-Weissen flossen direkt in den Kompositionsprozess mit ein. Das Vor-Zeigen der Hauptfigur durch seine verschiedenen Schöpferväter¹⁵ alterniert mit dem Sich-Zeigen der Hauptfigur des Pinocchio. Diese Vorgänge sind offengelegt wahrnehmbar und sie sind mit dem Gestus der offen geführten Manipulation im zeitgenössischen Figurentheater oder eben auch der Erzählweise des epischen Theaters vergleichbar. Auch in den Anklängen an das Strassentheater ähnelt die Oper *Pinocchio* der historischen Theater-Avantgarde und dem epischen Theater der 1920er-Jahre.¹⁶ Unter der Leitung des Saxofonisten Fabrizio Cassol spielen der Akkordeonist Philippe Thuriot und der blinde Geiger Tcha Limberger an Wendepunkten des Stückes volkstümliche Klänge auf der Bühne und setzen in der Dramaturgie ihre Akzente.

Offenes Vorzeigen

Zum Phänomen des zeigenden Erzählens durch von Menschen hergestellte Figuren möchte ich an dieser Stelle noch einige berühmte Puppenspieler zu Wort kommen lassen, um die inhaltlich-ästhetische Nähe dieser Opernaufführung zum Figurentheater auszudrücken.

¹² Der Genderaspekt, dass hier eine Frau eine männliche Puppe spielt, wäre ebenfalls diskussionswürdig, kann aber im Rahmen dieses Artikels nicht weiter vertieft werden.

¹³ Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 135.

¹⁴ Ebd., S. 137.

¹⁵ Carlo Collodi als Romanautor, Joël Pommerat als Autor des Librettos, Philippe Boesmans durch die genaue Vertonung des vorhandenen Sprechrhythmus und auf der Bühne der Direktor der Truppe (Bariton Stéphane Degout), der im Rollenwechsel drei Rollen spielt, darunter den Vater Geppetto und später den Schulmeister.

¹⁶ Vgl. Michael Schwaiger: «Einbruch der Wirklichkeit: Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators», in: ders. (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Wien: Christian Brandstätter 2004, S. 9–15; Nils Grosch (Hg.): *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, Münster: Waxmann 2004.

Christoph Widauer, langjähriger Weggefährte der Theaterleiterin Julia Reichert am Wiener Kabinetttheater, schreibt zum musikalischen Figurentheater: «[Es] wird auch im Puppenspiel keine Illusion mehr behauptet, Figur und Spieler sind gleichermaßen sichtbar, Puppenspieler und Sänger teilen einander ganz offen die Aufgaben zu»; «wenn eine dieser Figuren zu singen beginnt, erwartet das Publikum von ihr eine ihrer grotesken Erscheinung angemessene musikalische Intensität».¹⁷

Basil Jones von der südafrikanischen Handspring Puppet Company schreibt in seinem Artikel «Movement as a thought», dass das Timing, die Zäsuren, das Stillhalten und der Rhythmus die Zuschauenden dazu bringe, «durch die Puppe zu denken». Die Spielenden kreieren Bewegungen mit ihren Puppen, durch die sie den Fokus der Zuschauenden von sich selbst weg und auf eine imaginierte Figur lenken, wobei die Spielenden nicht im Vordergrund stehen sollen: «Be scrupulous and disciplined both about seizing dramatic focus away from yourself.»¹⁸

Er bescheinigt der Puppenspielkunst, eine besondere Art der Wahrnehmung hervorrufen zu können:

I see this research as being important for puppetry, because it serves to vindicate an experience that we have as puppeteers, namely that if we treat the audience as possessing extreme perception, and we ensure that therefore everything that the puppet does will be finely apprehended by our audience.¹⁹

Das Besondere in der Oper *Pinocchio* ist, dass wir Spielerin und Puppe als *eine* Figur wahrnehmen, in einer Idealfigur, und während der gesamten Aufführung gleichwohl wissen, dass es um die Doppelheit der Figur von Puppe und Sängerin geht. Die Verwandlung des Holzhampelmanns zu einem echten Menschen benötigt nicht zwei materialisierte Körper, sondern wir schreiben dem Bühnenkörper jeweils den Anteil an Puppe und an Menschsein zu, den die Geschichte benötigt. Die Metamorphose der Puppe zum Menschen folgt parallel der Szenenfolge. Nach der Versuchung durch eine anzügliche Dame im Kabarett zu allem, was zum Menschsein und zur Teilhabe am Erwachsenenleben gehört, gelangt der Hampelmann zuerst ins Gefängnis und von dort aus zur Bedrohung durch Mörder, dann in einen tiefen Schlaf, wo er der blauen Fee begegnet, schliesslich in eine Schulklasse, wo alle Schulkinder Puppen sind ausser einem von einer Sopranistin gespielten Kumpel, der ihn von seinem Weg, Vernunft zu erlangen, abbringen will. Bemerkenswert ist, dass Chloé Briot das Schulkind Pinocchio kaum noch puppenhaft spielt, sie hat die federnden, sprunghaften Bewegungen abgelegt und regt sich kaum.

Aber durch die Erfahrung des Lernens in der Schule kann die Metamorphose zum Menschen noch nicht gelingen. Es fehlt noch eine letzte, entscheidende Etappe: Als der Vater Geppetto ihn wiederzufinden glaubt, werden Vater und Sohn von einem riesigen Fisch verschluckt. Vor der Szene im Bauch des Wals hören wir wieder den Direktor der Theatertruppe:

Au bout de quelque temps, le pantin comprit qu'il devait se trouver à l'intérieur d'un animal qui l'avait englouti comme une sardine. Il se mit à marcher pour ne pas pleurer. Alors il crut apercevoir une petite lumière.²⁰

17 Alexandra Millner: *Niemand stirbt besser: Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*, Wien: Verlag Sonderzahl 2005, S. 95 und 93.

18 Jane Tylor: *Handspring Puppet company*, New York: David Krut Publishing 2009, S. 253f.

19 Ebd., S. 257.

20 Programmheft *Pinocchio*, Festival d'Aix en Provence 2017, S. 43.

Es sind die menschlichen Emotionen der Angst und des Mutes, die zur Bewegung führen. Collodi/Pommerat ermöglichen die endgültige Metamorphose durch den Impuls der Emotionen. Diese werden durch ein nicht mehr aufzuhaltendes Zittern des Hampelmanns gesteigert und führen mit dem unaufhörlichen Erzählen von Pinocchio dazu, dass der Walfisch schliesslich die beiden Gefangenen, Vater und Sohn, ausspuckt. Weinen, Mut beweisen, Zittern – mit diesen menschlichen Regungen sprengt die Holzpuppe ihre hölzerne Materialität und den Körperpanzer und findet sich durch die Wucht des Ausspuckens durch den Walfisch in Menschengestalt auf der Bühne wieder.

Depuis que le pantin ne s'arrêtait jamais de parler, la bête ne parvenait pas elle non plus à trouver le sommeil. La voix du pantin si particulière commençait même à lui taper sur le système nerveux. [...] Le pantin s'en rendit compte que le problème qu'avait la bête, c'était lui. [...] Pendant plusieurs jours il n'arrêta pas de parler, même pas une seconde. Alors le monstre à bout de nerfs, épuisé, écœuré, malade eut un gigantesque rot qui projeta le père et le fils à plus de cent mètres sur la mer. Incroyable.²¹

Nur in dieser letzten Szene sehen wir den Hampelmann mit seinem weisslichen Gesicht und den düsteren Augenhöhlen gleichzeitig mit seinem menschlichen Pendant. Der Hampelmann wird kurzfristig von einer Statistin gedoubelt, während die Sängerin Chloé Briot ihrem Vater entgegenläuft.

Le Père: Tu es beau. Qu'est-ce que tu es beau.
Le Pantin devenu un vrai petit garçon: Merci papa.²²

Durch die Kraft der Erzählung und des Weiterzählens unter Lebensgefahr konnte Pinocchio seinen Holzkörper sprengen und den Zuschauenden zeigen, wie man sich in einen richtigen Menschen verwandelt. In diesem poetischen Ende begegnen sich der Schöpfer/Vater und die von ihm gestaltete und gezeugte Figur. In der Inszenierung der Oper *Pinocchio* von Boesmans/Pommerat erweist sich auf unaufdringliche Weise das Figurentheater als eine Kunst des Menschwerdens.

²¹ Ebd., S. 44.

²² Ebd., S. 32.

Gil J Wolmans «poésie physique»: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung

Im Zentrum der Forschungen zu «Leere Stimmen als vor- und nachsprachliche Transformationsprozesse» steht mit Gil J Wolman (1929–1995) einer der bedeutendsten Vertreter der experimentellen Vokalkunst des 20. Jahrhunderts. Diese Forschungen sind Teil des vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Projekts «Écoute élargie» an der Hochschule der Künste Bern, das sich der Analyse spezifisch avantgardistischer Arbeitsweisen in der Musik nach 1945 widmet: einerseits den Tonbandkompositionen mit Stimmen anhand der «poésie physique» von Wolman und andererseits der Komposition mit Fieldrecordings und «objets sonores» im Spätwerk von Luc Ferrari (1929–2005). Sowohl Wolman wie Ferrari «stellen mit unterschiedlicher Akzentuierung den herkömmlichen Werkbegriff in Frage. Oft existiert keine Partitur, vieles ist improvisiert oder durch Praxis erprobt.»¹ Das Teilprojekt «Leere Stimmen»² fokussiert einerseits auf lautliche Phänomene jenseits der Sprache an der Schwelle zur Phonation und auf nachsprachliche Transformationen der Artikulation. Andererseits widmet es sich der Wende zur Tonbandkunst als Voraussetzung für das Auftreten dieser neuen Stimmkunst. Mit der Verwendung des Tonbands sind die leeren Stimmen aufs Engste mit der Entwicklung der Phonographie im 19. Jahrhundert verbunden. In ihnen widerspiegelt sich der paradigmatische Umbruch in den Aufzeichnungssystemen der Stimme durch die Phonographie.

Wolmans lettristisches Schaffen,³ insbesondere die ultra-lettristischen Tonbandkompositionen *Postscriptum* (1950), *Mégapneumie* (1964) und *La Mémoire* (1967) sind die Ausgangspunkte. Untersucht werden die stimmphysiologischen und medialen Aspekte des Materials, wobei speziell Fragen zur Transkription des Materials im Vordergrund stehen. Dabei irritiert die Überlegung, dass die ausgewählten Stücke zwar aufgezeichnet vorliegen, aber nicht in einer für eine Partitur typischen symbolischen, sondern in einer technischen Fixierung auf einem Tonband, die mit dem Medientheoretiker Friedrich

1 Vgl. *Écoute élargie: «Leere Stimmen» und «objets sonores» in der Musik nach 1945*, veröffentlicht am 31. 8. 2016, www.hkb-interpretation.ch/projekte/ecoute-elargie.html (letzter Zugriff 5. Juni 2018).

2 Der von Hegel stammende Begriff der «leeren Stimme» bezieht sich auf die Stimmen der Tiere; vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Jenenser Realphilosophie I: Die Vorlesungen von 1803/04*, hg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig: Meiner 1932, S. 212. Diese leeren Stimmen bilden für den Philosophen Giorgio Agamben (*1942) die Grundlage der sprachlichen Artikulation, sie sind ihre stoffliche Voraussetzung. Artikulation ist, so Agamben, ein «Prozess der Unterscheidung, der Unterbrechung und der Aufbewahrung der animalischen Stimme»; vgl. Giorgio Agamben: *Die Sprache und der Tod: Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 77.

3 Zum Begriff «Lettrismus» siehe nächste Seite.

Kittler (1943–2011) ebenfalls als «Schrift» bezeichnet wird. Während der Lettrismus grundsätzlich für eine Verschriftlichungspraxis im Symbolischen steht, rückt mit der technischen Schrift der Tonbandmaschinen, so Kittler, «Reales [...] an Stelle des Symbolischen».⁴

Diese Art der Verschriftlichung ist konstitutiv für phonographische Werke.⁵ Die von mir entwickelte Forschungsmethode des Audioscoring, die hier dargestellt werden soll, macht sich zur Aufgabe, dieser Art von Schriftlichkeit Rechnung zu tragen. Das heisst, das Tonband wird nicht nur als ein Medium der Speicherung verstanden, sondern als eine hörbare Partitur, ein Audioscore. In diesem Text sollen die Entwicklung, das mediale Dispositiv, das technische Setting und die neurophysiologischen Voraussetzungen meiner Methode erläutert werden. Da meine Methode im Zusammenhang des Werks von Gil J Wolman und seines Wirkens in lettristischen und später in ultra-lettristischen Kreisen im Paris der 1950er-Jahre entwickelt worden ist, soll zunächst dieser Kontext kurz vorgestellt werden.⁶

Lettrismus

Mit dem Lettrismus gerät eine der wichtigsten Avantgardebewegungen der Nachkriegszeit in den Fokus, die auf den aus Rumänien stammenden Literaten, Kunsttheoretiker und Filmemacher Isidore Isou (1925–2007) zurückgeht. Isou entwickelte bereits zu Beginn der 1940er-Jahre die ersten Konzepte für eine Poesie der Buchstaben und Körpergeräusche, einer Kunst an der Grenze zwischen Poesie und Musik. Das Jahr 1945 steht für die Gründung des «mouvement lettriste»,⁷ das Isou zusammen mit dem Poeten und Künstler Gabriel Pomerand (1926–1972) ins Leben rief.

Im Zentrum des lettristischen Wirkens standen die «Récitals» mit chorischen Beiträgen der Autoren auf Bühnen wie dem Tabou, einem der angesehensten Jazzclubs des Quartiers Saint-Germain-des-Près (vgl. Abbildung 1). In Hinblick auf die «kommende Musik-Poesie» – die Lettristen hatten ein fast religiöses Sendungsbewusstsein⁸ – zählte vor allem die Entwicklung sogenannter Soundalphabeten zu den zentralen lettristischen Strategien:

Nous avons ensuite ouvert l'alphabet, croupi, depuis des siècles, dans ses vingt-quatre lettres artériosclérosées, et nous lui avons entassé dans le ventre dix-neuf lettres nouvelles. Nous l'avons laissé ainsi, entrebâillé, les boyaux dehors, afin que d'autres, après nous, puissent le boucher, jusqu'à ce qu'il y'ait plus d'espace [...].⁹

4 Friedrich A. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 42.

5 Zum Begriff der phonographischen Arbeit siehe Rolf Großmann: «Collage, Montage, Sampling: Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien», in: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound: Zur Technologie des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Bd. 13), S. 308–331. «Mit der Phonographie werden erstmals Klänge selbst und nicht nur Anweisungen zu ihrer Erzeugung speicherbar. Komposition und Instrumentalspiel erhalten durch die «klingende Notation» neue Möglichkeiten der Gestaltung, es bilden sich ästhetische Strategien, die mit der technischen Verfaßtheit der gespeicherten Klänge in direkter Wechselbeziehung stehen.» Ebd., S. 308.

6 Die vorliegenden Ausführungen greifen an zentralen Stellen auf das lexikalisch umfassende Werk *Lautpoesie/-musik nach 1945* des Literaturwissenschaftlers und Autors Michael Lentz (*1964) zurück, der den Lettrismus umfassend kontextualisiert und kritisch würdigt. Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien: Edition Selene 2002.

7 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 500.

8 Ebd., S. 282.

9 Isidore Isou: «Qu'est-ce que le lettrisme?», in: *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 62 (Oktober 1947), zit. nach: Gaëtan Picon (Hg.): *Panorama de la nouvelle littérature*

Das erste Soundalphabet dieser Art aus dem Jahr 1947 stammt von Isou und umfasst neunzehn zusätzliche Symbole für Geräusche, die sich mehrheitlich an atemphysiologischen Vorgängen orientieren:

1. A (alpha) = *aspiration* (forte).
 2. B (beta) = *expiration* (forte).
 3. Γ (gamma) = *aiement* (sifflement entre les dents comme un son de serpent).
 4. Δ (delta) = *râle*.
 5. E (epsilon) = *grognement* (comme un chien prêt à aboyer).
 6. H (eta) = *abanement* (son rauque fait avec le gosier en gonflant le ventre).
 7. Θ (theta) = *soupir* (fait simultanément avec le gosier, la bouche, le nez).
 8. K (kappa) = *ronflement*.
 9. Λ (lambda) = *gargariser* (avec l'air qui se débat entre la langue et le palais).
 10. M (mu) = *gémissement*.
- [...].¹⁰

Die Soundalphabeten stehen in der Tradition der Emanzipation und Aneignung des Geräuschs und medial für eine Art «Verschriftungsästhetik».¹¹



Abbildung 1: Hinweis auf die «Récitals Lettristes» im Tabou, Oktober 1950.¹²

française, Paris: Gallimard 1960, S. 626f. «Wir haben das Alphabet geöffnet (seit Jahren hockte es in der Enge seiner vierundzwanzig Buchstaben) und haben ihm neunzehn neue Buchstaben zusätzlich zu fressen gegeben. Wir haben es so zurückgelassen; halboffen, die Eingeweide draußen, damit andere, die nach uns kommen, sie hineinstopfen können, bis kein Platz mehr da ist, dann wird es sich schon von selbst wieder schließen. Vielleicht wird dieses Alphabet möglicherweise von der Zukunft dringend gebraucht, wenn schon nicht für Sprachen, so doch für Worte, die schon hätten dasein können, wenn menschliche Borniertheit sie nicht gehindert hätte an ihrer Geburt.» Übersetzung zit. nach Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 946.

¹⁰ Jean-Paul Curtay: *La poésie lettriste*, Paris: Édition Seghers 1974.

¹¹ Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 141.

¹² Gérard Berréby/Danielle Orhan (Hg.): *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, Paris: Editions Allia 2001, S. 21.

After hours at the Tabou – once Boris Vian’s jazz band packed up, Sartre, Camus, and Merleau-Ponty had stumbled on home, and Juliette Greco vanished into the night – Pomerand mounted the tables, shook a tambourine, and recited letter poetry.¹³

Lettristen

Bereits 1942 entwirft Isou in seinem *Manifeste de la Poésie Lettriste* die Grundzüge der lettristischen Strategie der «*Destruction des MOTS pour les LETTRES*».¹⁴ Diese folgt, gemäss Isou, der Logik der «*évolution de la sensibilité technique dans la poésie*».¹⁵ Die Abbildung 2 zeigt Isous Schema dieser Entwicklungsgeschichte, sein Beitrag – die «*fraction du mot*» – fungiert dabei als Nadelöhr der «*künftigen*» Poesie der Buchstaben. Der «*fraction du mot*» gilt die Zukunft («*[le] devenir de la poésie*»), sie wird ihr «*sujet*» – deutlich sind es diese kleinsten, verfeinerten Partikel in Isous Übersicht, die eine neue Öffnung einleiten.

1945 brach Isou nach Paris auf. «Isidore Isou Goldstein nous aura apporté, à Paris, sa schizophrénie et sa culture médiéval étrangère»,¹⁶ kommentiert der Lettrist Robert Estival Isous Umtriebe. In einer Kantine für jüdische Flüchtlinge machte Isou die Bekanntschaft des Poeten und Künstlers Gabriel Pomerand (1925–1972). Gemeinsam gründeten sie 1945 das «*mouvement lettriste*» und führten am 8. Januar 1946 im Saal

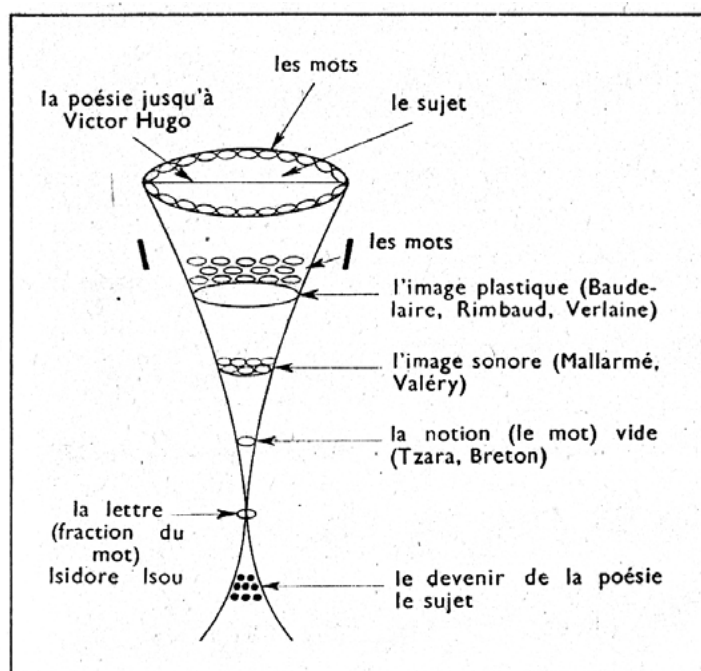


Abbildung 2: Schéma III: L'évolution de la sensibilité technique dans la poésie.¹⁷

- 13 Greil Marcus: *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1989, S. 252.
- 14 Isidore Isou: «Le Manifeste de la Poésie Lettriste» (1942), in: ders. (Hg.): *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris: Gallimard 1947, S. 11–18.
- 15 Marcus: *Lipstick Traces*, S. 248.
- 16 Robert Estival: *L'histoire du schématisme I: Le signisme. La génération du signe 1945–1968. Lettrisme. Ultra-Lettrisme. Signisme. Interationale situationniste. Schématisme*, Paris: L'Harmattan 2005, S. 51.
- 17 Isou: *Introduction*, S. 55.

der Sociétés Savantes in Paris die erste lettristische Kundgebung durch.¹⁸ Neben den zahlreichen Auftritten im Rahmen der lettristischen Récitals, die der Gründung der Bewegung nach 1946 folgten, arbeitete Isou am Film *Traité de bave et d'éternité*, der am Filmfestival in Cannes 1951 für Furore sorgte.¹⁹

1946 stiess François Dufrêne, kaum sechzehn Jahre alt, zu den Lettristen, zu deren Kern er bis 1953 gehörte. Auch Dufrêne leistet mit *Tambours du jugement premier* einen Beitrag zum lettristischen Film, der an Stelle der Filmprojektion ein quadrophones lettristisches Soundexperiment aus den vier Ecken des Kinosals bot. Ab 1952 entwickelte Dufrêne eine eigenständige poetische Gattung: die «Crirhythmes», die ohne die Umwege über eine schriftliche Partitur direkt mit dem Tonband aufgezeichnet wurden. Dufrêne sprach in Anlehnung an Pierre Schaeffers (1910–1995) «musique concrète»²⁰ von einer «musique concrète vocale».²¹ 1953 kam es über die «Crirhythmes» beziehungsweise über die Verwendung des Tonbandes zum Bruch mit den Lettristen.

Zu den Lettristen gehörten auch Jean-Louis Brau (1930–1985), der mit seinen «instrumentations verbales» als ein Pionier der akustischen Kunst gilt, sowie der Künstler, Dichter, Filmschaffende und Fotograf Maurice Lemaître. Unter den zahlreichen weiteren Aktivisten, die zeitweise zu den Lettristen zählten, findet sich auch der Autor und Filmemacher Guy Debord, der sich anlässlich der Premiere von Isous *Traité* in Cannes 1951 dem streitbaren Zirkel anschloss. Mit Debord, dem späteren Gründungsmitglied der «Internationalen Situationisten», bestand eine Verbindung zwischen Lettrismus und Situationismus.

Gil J Wolman

Der Künstler, Autor und experimentelle Filmemacher Gil Joseph Wolman (1929–1995) stiess 1949, zu Beginn seiner Karriere, zum Kreis um Isou. Nach ersten klassischen Buchstabengedichten trat Wolman ab 1950 mit seinen *mégapneumes* hervor. Wolmans «poésie physique»²² ist geprägt vom Umbruch in der Technik der Aufzeichnungssysteme und sie ist gleichzeitig ein «Echtzeitgenre»,²³ wie Lentz betont. «Die Konsonanten sollten als «reines» Geräusch aus dem Atemstrom herausgelöst, [...] der entvokalisierte

18 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 500f.

19 Der Lettrismus steht auch für einen einzigartigen Beitrag zum avantgardistischen Filmschaffen in Frankreich. Insgesamt sind fünf lettristische Filme entstanden. Isou tritt auch hier als Pionier auf: Sein *Traité de bave et de l'éternité* (1951) gilt als der erste lettristische Film, gefolgt von *Le film est déjà commencé?* (1951) von Maurice Lemaître, *L'Anticoncept* (1951) von Gil J Wolman, *Tambours du jugement premier* (1952) von François Dufrêne und *Hurlement en faveur de Sade* (1952) von Guy Debord (1931–1994). Jeder der lettristischen Filme sei ein Angriff auf die Konventionen des Kinos, wie die Kunsthistorikerin Kaira M. Cabañas schreibt: «each Lettrist «film» challenged cinema's established conventions (e.g., continuity editing, syncsound, screen) as well as the necessity of its image support (i.e., filmstrip)». Vgl. Kaira M. Cabañas: «How to Do Things Without Words» in: Bartomeu Mari/Joao Fernandes (Hg.): *I am immortal and alive, Gil J Wolman*, Barcelona: Edition Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010, S. 118–129, hier S. 119. Vgl. auch Kaira M. Cabañas: *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago/London: University of Chicago Press 2014.

Das lettristische Kinoabenteuer gehört zu den erfolgreichsten und folgenreichsten lettristischen Unternehmungen. *Traité de bave et de l'éternité* erhielt 1951 an den Filmfestspielen von Cannes unter dem Vorsitz von Jean Cocteau den «Prix des Spectateurs d'avant garde».

20 Pierre Schaeffer: *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Seuil 1952.

21 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 503.

22 Gil J Wolman. «La Mégapneumie: Musique organique ou poésie physique», in: *Revue OU, cinquième saison – Revue de la Poésie Evolutive* (1967), zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 21.

23 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 514.

Atemstrom als zu rhythmisierendes ›Material‹ der *Mégapneumie* behandelt werden.»²⁴ Mit anderen Worten, die Buchstaben sind keine kompakte, unteilbare Einheit: In ihnen mischt sich das geräuschhaft Konsonantische mit dem Atemstrom der Vokale. Wolman versuchte, das Amalgam von Geräusch und Atemstrom aufzuspalten und so ihre «énergie conceptuelle»²⁵ freizusetzen. Die *Mégapneumie* wurde damit zum Synonym für jegliche Art der Verwendung von Atemgeräuschen. «CHACUNE DE CES LETTRES / Amplifiées pouvant être / 1) neutre / 2) expirée / 3) inspirée / 4) longue neutre / 5) longue inspirée / 6) longue expirée / 7) suivie de silence».²⁶ Im Manifest «Introduction à Wolman» von 1950 wird dieser «Grand Souffle» als Träger der Poesie folgendermassen angekündigt:²⁷

INTRODUCTION A WOLMAN

ISOU était une fin.

Au début il y avait Wolman.

Superdada, Isou avait brisé la structure même du mot
et inversé les sonorités dans un ordre véritable.

Combinaisons arbitraires qui bientôt recréèrent une situation conceptuelle.

Isou n'écrit-il pas du lettrisme qu'il est: «la destruction du mot
pour le Rien – l'arrangement du Rien – la lettre – pour la création de l'anecdote.»

C'était la seule issue possible avec la lettre, tabou immuable.

Il fallait attenter la lettre[.]

Wolman désintègre la consonne, déchancre la consonne de la voyelle.

Wolman rend à la voyelle sa puissance hiérarchique abstraite.

Désintégration de la consonne

B(é) C(é) D(é) (è)F G(é) (ac)H J(i) K(a) (è)L (è)M (è)N P(é) Q(u) (è)R
(è)S T(é) V(é) (i)X Z(ed)

Wolman les détache du *souffle* et le structuralise

1) *Neutres* ex.: k

Wolman structuralise leur *souffle*.

Avec les voyelles, Wolman procède inversement:

Le souffle devient structurel, un *en-soi* vis-à-vis de la voyelle.²⁸

Hier wird deutlich, dass Wolman, der nicht länger Wörter, sondern einzelne Buchstaben dekomponiert, über Isou hinausgeht. Er trennt in der Artikulation der Konsonanten den vokalischen Anteil, das ›B‹ vom ›B(é)‹ und legt die geräuschhaften Anteile der Konsonanten als solche frei. Zudem unterscheidet er zwischen der Phonation der Vokale und der Atmung und lässt die Atemgeräusche zu einer eigenständigen Struktur werden: «Le souffle devient structurel, un *en-soi* vis-à-vis de la voyelle.»²⁹

²⁴ Ebd., S. 208.

²⁵ Jean-Michel Bouhours: «De l'anticoncept à l'anticoncept», in: Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 350–360, hier S. 352.

²⁶ Gil J Wolman. «Introduction à Wolman», in: *Ur 1* (1950): *Cabier pour un dictat culturel*, S. 19–22, zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 13–15, hier S. 15.

²⁷ Wolman: «Introduction», S. 13–15.

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Ebd.

Trotz der Differenzen zu Isou, die Wolman von Anfang an hervorhob, waren die «mégapneumes» Teil der «Récitals Lettristes». Ab 1964, nach turbulenten Jahren im Umfeld der Lettristen und dem definitiven Bruch mit ihnen, arbeitet Wolman von lettristischen Metagraphien, informeller und gestischer Malerei ausgehend, mit Cut-Up-Techniken und seiner «Scotch Art» an einem umfangreichen bildnerischen Werk.³⁰

Wolmans Karriere begann mit Auftritten im Rahmen der «Récitals Lettristes», nach 1950 folgten die ersten Aufzeichnungen der *Mégapneumie* auf Tonband, eine erste fand als *Postscriptum* Eingang in den Stimmen-soundtrack seines Films *L'Anticoncept*. Die Tonbandaufzeichnungen läuten den technologischen Paradigmenwechsel des Ultra-Lettrismus ein. Im Gegensatz zu einer symbolischen Schrift eines lettristischen Gedichtes liegt mit den Tonbandstücken eine von einer Maschine aufgezeichnete, also technische Schrift vor. Die «Maschinenschriftlichkeit» ist genuiner Bestandteil der *Mégapneumie*, die sich weiter dadurch auszeichnet, dass sie keine Spuren von Nachbearbeitungen erkennen lässt. Auf welche Art und Weise das mediale Setting der Tonbandaufnahme mit der *Mégapneumie* verknüpft ist, soll durch das Audioscoring analysiert werden.

Audioscoring

Mit Audioscoring wird die «Maschinenschriftlichkeit» selbst zum Gegenstand der Forschung. Technische Schriften sind Aufzeichnungen einer Maschine für die Wiedergabe durch eine andere Maschine. Als Vorläufer des Apparates zur Herstellung einer Maschinenschrift gilt der von Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879) im Jahr 1857 patentierte Phonautograph.³¹

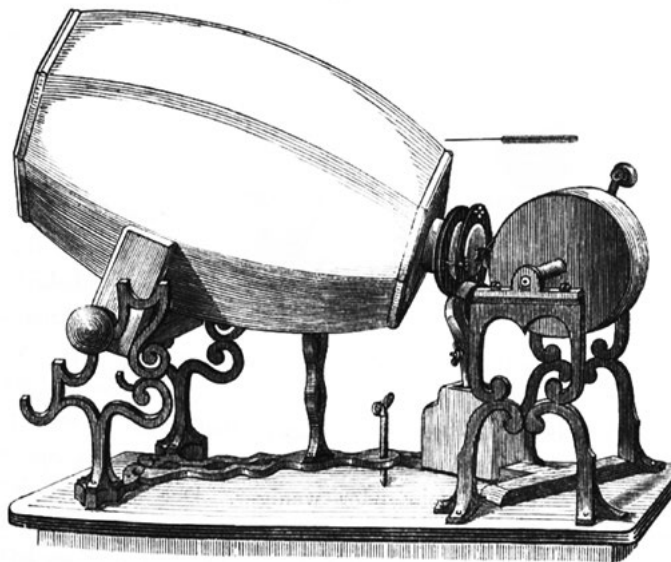


Abbildung 3: Der Pan- oder Membran-Phonautograph von Scott.³²

30 Vgl. Katalog zur Retrospektive von Wolman im Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010: Bartomeu Mari/João Fernandes (Hg.): *I am immortal and alive, Gil J Wolman*, Barcelona: edition Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010.

31 Mit dem Phonautographen von Scott gelingt zwar die erste Aufzeichnung, es ist aber dem amerikanischen Erfinder Thomas Alva Edison (1817–1931) vorbehalten, mit dem Phonographen (patentiert 1877) eine Maschine entwickelt zu haben, die die Zeichen auch lesen und wiedergeben kann.

32 Franz Josef Pisko: *Die neueren Apparate der Akustik*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1865, S. 73.

Der in Abbildung 3 gezeigte Hohlkörper ist oben offen, durch diese Öffnung tritt der Schall ein und trifft am unteren Ende des Hohlkörpers auf eine Membran, an welcher mit Wachs eine Schweineborste angeklebt ist. An dieser ist eine feine, biegsame Schwannenfeder angebracht, mit der auf einen berussten Metallzylinder geschrieben wird. Die Membran gibt jede noch so zarte Erschütterung durch die Stimme über die Schweineborste an die Feder weiter, die eine zickzackartige Spur in die russige Oberfläche des Zylinders schreibt. Das Ergebnis dieses Messschreibers ist eine indexikalische Schrift. Für Schriftzeichen wie diese hat Kittler die treffende Formulierung «Signaturen des Realen»³³ gefunden und betont damit die paradigmatische Differenz dieser Art der Aufzeichnung im Vergleich zu den symbolischen Schriften.

Die Spuren der Schweineborste sind längst Geschichte, geblieben ist die Membranvermittelte Aufzeichnung der Schallwellen als Standardtechnik jedes Mikrofons. Ort der Schrift ist im Fall der *Mégapneumie* das in der Nachkriegszeit aufkommende Magnettonband. Für die Tonbandaufzeichnungen von Wolman ist es entscheidend, dieser Art indexikalischer Verschriftlichung in der Analyse Rechnung zu tragen. Das Audioscoring ermöglicht, diese als prägendes Element in die Analyse der Stücke einfließen zu lassen.

Wolmans «poésie physique» als experimentelle Erprobung des Stimmapparates geht von einfachen stimmphysiologischen Prozessen aus. Sie lässt die Atemphysiologie hörbar werden, sie ist mehr Stimmgeräusch als Stimme. Das Audioscoring fokussiert gleichzeitig sowohl auf die Medialität dieser physischen Dichtung als Tonbandaufnahme wie auch auf deren stimmphysiologische Voraussetzungen. Es wird versucht, die *Mégapneumie* von ihrer Entstehung her und ohne Umwege über eine Transkription zu erforschen. Das heisst, die Tonbandaufnahme wird nicht nur als Speicher verstanden, sondern als eine Form von Schriftlichkeit, als eine vorläufige Fixierung von etwas, das durch Lesen resp. Decodierung wieder freigesetzt wird, üblicherweise durch die Maschine. Die Maschinenschrift – von einer schreibenden für eine lesende Maschine geschrieben – wird so für das Ohr zugänglich gemacht. Entweder folgt dem Hören die Transkription oder das Gehörte wird, so die Idee des Audioscoring, als eine akustische Handlungsanweisung verstanden. Der Maschinenscore wird durch die Maschine zum akustischen Score und so zum Audioscore.

Mit Audioscoring werden die Tonbänder von Wolman zur Vorlage, zu einer hörbaren Partitur. Um diese auszuführen, braucht es ein Mikrophon und einen Kopfhörer, es entsteht eine Studiosituation (vgl. Abbildung 4):



Abbildung 4: Studio, Januar 2017: Kopfhörer-Monitor, Kopfhörer-Audiotrack.

Der rechte Kanal des Kopfhörers ist mit dem Audioausgang des Computers verbunden. Über ihn wird die akustische Partitur, die Pilotspur mit der Stimme von Wolman, verfolgt. Der linke Kanal dient als Kontrollmonitor für die eigene Stimme (für weitere Erläuterungen vgl. Abbildung 5).

Dieses Setting ermöglicht, die Stimme von Wolman (rechts im Ohr) und die eigene Stimme (links im Ohr) gleichzeitig zu hören und die eigene Stimme derjenigen von Wolman anzunähern. Ausschlaggebend ist, dass beide Stimmen mikrofonvermittelt sind; Wolmans Tonbandstimme und die Wiedergabe der eigenen Stimme müssen im gleichen medialen Setting stattfinden. Ebenfalls wichtig ist, die beiden Signale getrennt zu halten: das Original von Wolman links im Ohr und die eigene Stimme rechts, um während des Versuchs abwechselungsweise auf das Ausgangsmaterial und auf die Monitorstimme fokussieren zu können. Nur so kann die aufgezeichnete Tonbandstimme als Vorlage dienen, wenn mit der eigenen Stimme die Pilotspur in Echtzeit möglichst synchron und farbgenau reproduziert wird.

Diese eigene stimmliche Wiedergabe folgt den Anweisungen durch das Ohr, der Maschinenscore wird zur akustischen Notation, zum Audioscore. Gleichzeitig ergibt sich daraus die Möglichkeit, die eigene Stimme aufzuzeichnen, mit anderen Worten: Es wird *Mégapneumie* betrieben. Aus den bei dieser Studioarbeit entstehenden Tonaufnahmen resultiert eine eigene Musik – von mir als ›Forschungsmusik‹ bezeichnet –, die ihrerseits zu weiteren aufschlussreichen Untersuchungen anregen könnte.

Der Hör-Sprach-Kreis

Das Audioscoring macht sich die Tatsache zunutze, dass stimmphysiologische Prozesse durch das Ohr modelliert werden, so als ob das Ohr die Stimme nicht nur hören, sondern geradezu hervorrufen könnte. Die neurophysiologischen Voraussetzungen des Audioscoring basieren auf dem aus der Phoniatrie bekannten Hör-Sprach-Kreis.³⁴

In der Phoniatrie wird die Lautgebung als neurophysiologische Rückkoppelung von

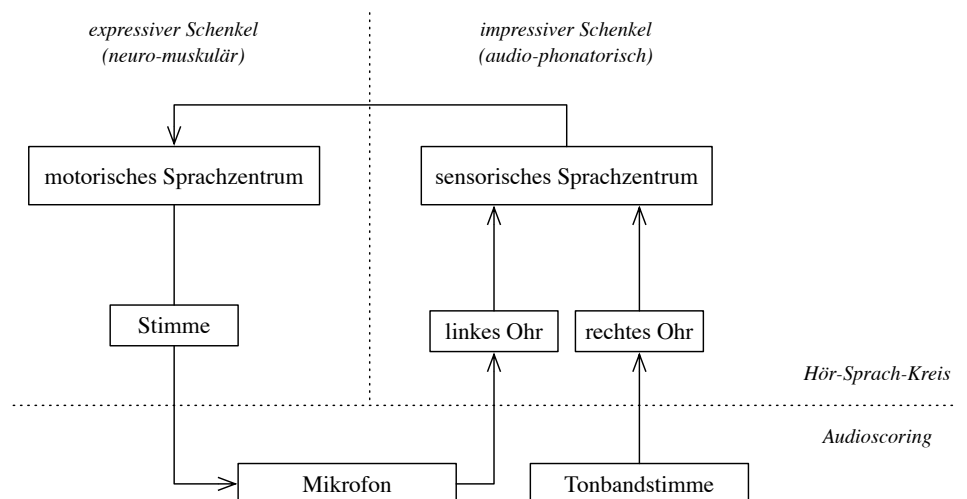


Abbildung 5: Der Hör-Sprach-Kreis des Audioscoring, nach Friedrich/Bigenzahn/Zorowka (erweitert).³⁵

34 Die vorliegenden Ausführungen beziehen sich auf das Standardwerk von Gerhard Friedrich/Wolfgang Bigenzahn/Patrick Zorowka (Hg.): *Phoniatrie und Pädaudiologie: Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör*, Bern: Huber 32013 (1994), S. 25–27.

35 Ebd., S. 26.

Stimmgebung und Stimmhören beschrieben. Laute hervorrufen und sie hören bedingen einander. Dabei unterscheidet die Phoniatrie zwischen dem «expressiven Schenkel» der Lautgebung und dem «impressiven Schenkel» des Lauthörens. Zusammen bilden sie den Hör-Sprach-Kreis.

Der expressive Schenkel, oder auch «neuromuskuläre» Teil der Lautgebung, führt den Nervenimpuls vom motorischen Sprachzentrum der Grosshirnrinde über die zentralen motorischen Bahnen zum peripheren Sprechapparat und ruft die «expressive» Sprechbewegung hervor. Mit dem impressiven Schenkel wird die Lautgebung über das Ohr wieder mit der Grosshirnrinde verbunden. Aus der Peripherie der Wahrnehmungsorgane wird der Schall über den Hörnerv und die zentrale Hörbahn ins sensorische Sprachzentrum vermittelt. Es handelt sich um den «audio-phonatorischen» Teil des Hör-Sprach-Kreises.

Der «audio-phonatorische» und der «neuromuskuläre» Teil bilden zusammen den Hör-Sprach-Kreis, der für die Kontrolle der Lautgebung steht. Diese «auditive Rückkoppelung» ist unabdingbar für die Lautgebung. Genauer gesagt sind es «neuromuskuläre Reflexbögen», die die äusserst rasche und differenzierte Lautbildung, wie sie das Audioscoring verlangt, kontrollieren.³⁶ Der Hör-Sprach-Kreis ist die entscheidende stimmphysiologisch-neurologische Voraussetzung des Audioscoring.

Abbildung 5 zeigt, wie Elemente des Audioscoring (Mikrofon, Tonbandstimme) in den Hör-Sprach-Kreis integriert werden. Wo Stimme und Ohr den expressiven mit dem impressiven Schenkel verbinden, wird mit dem Audioscoring mittels der Tonbandstimme eine zweite Stimme eingeschleust. Die auditive Rückkoppelung macht es möglich, die aktuelle Mikrofonstimme der historischen Tonbandstimme anzunähern.

Audioscoring macht den technisch geschriebenen Score der körperlichen Aneignung und Reproduktion zugänglich. Die Studioarbeit und Beobachtungen der «auditiven Rückkoppelung» werden in einem Forschungstagebuch³⁷ festgehalten.

Anders als die «phonetische Poesie» ist die «poésie physique» von Wolman nur durch Audioscoring zugänglich und das Tonband wird als Audio-Partitur analysiert. Im Dissertationsvorhaben werden zwar auch phonetische Werke von Isou, Dufrêne, Hausmann und Wolman mit Audioscoring untersucht, die in gedruckter Form vorliegen. Das geschieht, um die Methode zu prüfen und ihre Grenzen auszuloten. Im Zentrum der Untersuchung steht aber die ultra-lettristische *Mégapneumie*.

³⁶ Ebd., S. 54f.

³⁷ Die Methode des Audioscoring trägt autoethnografische Züge, vgl. die von der Ethnografin Carolyn Ellis theoretisch untermauerte Methode der Autoethnografie, die von der Voraussetzung ausgeht, dass die Forschenden selbst Teil des Forschungsfeldes sind. Autoethnografien erschliessen die zu beobachtenden Prozesse von innen. Vgl. Carolyn Ellis: *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*, Walnut Creek u. a.: Alta Mira Press 2004. Audioscoring lässt sich aber auch mit der vom amerikanischen Musikethnologen Mantle Hood (1918–2005) entwickelten Methode der Bi-Musicality vergleichen. Die ursprünglich aus der Musikethnologie stammende Methode kann als eine besondere Form der Autoethnografie verstanden werden und gilt als eine der Musik immanente Form der teilnehmenden Beobachtung nach Bronisław Kaspar Malinowski (1884–1942). Nur ein Verstehen, das auf der Erfahrung der musikalisch-praktischen Zusammenhänge beruhe, ermögliche eine «real comprehension of theoretical studies». Vgl. Mantle Hood: «The Challenge of «Bi-Musicality»», in: *Ethnomusicology* 4 (1960), 2, S. 55–59, hier S. 55. Audioscoring adaptiert Bi-Musicality auf die avantgardistischen Stimm- und Aufnahmepraktiken der 1950er-Jahre und wird zu einem bi-musikalischen Unterfangen, das die Erfahrungen der eigenen Stimme im Umgang mit fremdem Stimmmaterial zu einer wichtigen Forschungsquelle werden lässt. Die Feldnotizen, die im Rahmen des Audioscorings entstehen, werden auf den Grundlagen von Emerson, Fretz und Shaws *Writing Ethnographic Fieldnotes* verarbeitet; vgl. Robert M. Emerson/Rahel I. Fretz/Linda L. Shaw (Hg.): *Writing Ethnographic Fieldnotes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1995.

Erste Resultate

Materialwiderstand: Synchronisation

Wider Erwarten tauchen mit dem Beginn der Versuchsreihe Synchronisationsprobleme auf und es häufen sich im Forschungstagebuch die Eintragungen zu fehlgeschlagenen Versuchen, die aktuelle Stimme mit dem Pilottrack abzustimmen. Bei genauerem Hinsehen lassen sich zwei Ursachen unterscheiden: einerseits strukturell bedingte Verzögerungen und andererseits solche, die auf die medialen Eigenheiten der Aufzeichnung zurückzuführen sind.

In der Versuchsanordnung verschränken sich Studioteknik, Stimm- und Hörphysiologie mit den Prozessen des Hör-Sprach-Kreises. Es handelt sich um komplexe Impulskreise, die vom Ohr, das den Pilottrack verfolgt, ausgehen und ins sensorische Sprachzentrum führen, von dort ins motorische Sprachzentrum und in die Peripherie der Lautgebungsorgane, dann zurück ins Sprachzentrum, das die Lautgebung kontrolliert, und wieder in die Peripherie der Lautgebung im Sinne der auditiven Rückkoppelung. Die erste Ursache für Synchronisationsprobleme hat mit diesen Impulskreisen zu tun. Keine noch so reaktionsschnelle Realisation des Lautes kann zeitgleich mit dem Höreindruck ausgeführt werden. Bei dieser Art der Synchronisationsschwierigkeit handelt es sich also um eine systematische, voraussehbare und somit einkalkulierbare Verzögerung, um ein strukturelles Delay. Andererseits zeigt sich aber gerade in diesem Zusammenhang, wie unglaublich schnell Ohr und Stimme trotzdem aufeinander reagieren – dieses ›Hören-Machen‹ ist typisch für das Audioscoring.

Die zweite Ursache für Synchronisationsschwierigkeiten überlagert dieses strukturelle Delay. Im Forschungstagebuch fallen Notizen auf, die das Erstaunen festhalten, dass sich Ein- und Ausatmen nicht immer unterscheiden lassen. Einerseits hat Wolman zwar dafür gesorgt, dass die Atembewegung hörbar wird, schliesslich interessiert ihn ›le grand souffle‹, aber andererseits lassen sich nur aufgrund des Atemgeräuschs die Richtungen des Atemstroms nicht immer auseinanderhalten. Das gilt insbesondere für die ruckweise Vertiefung der Atmung, wenn auf eine Einatmungsbewegung überraschenderweise noch eine weitere Einatmungsbewegung folgt (siehe Anweisungen in Abbildung 6: *La Mémoire*, Minute 2:10: ›doppel‹, ›nachdrück‹). Für die erneute stimmliche Wiedergabe ist aber insbesondere die Einatmungsbewegung entscheidend, denn mit ihr verschafft sich die Lunge nicht nur Luft, mit ihr wird auch das ›Stimmenreservoir‹ gefüllt. Die Stimme, und sei sie noch so geräuschhaft, muss vorbereitet sein. Das Atemholen, die Zwerchfellbewegung, die dem Einströmen der Luft in die Lunge vorausgeht, ist eine entscheidende Vorbedingung für die Stimme. Diese zweite Art von Synchronisationsproblemen hat folglich mit der ›Stimmvorbereitung‹ zu tun: Dem aktuellen Stimmgeräusch geht eine Zwerchfellbewegung voraus – der Wiedergabe durch das Tonband aber nicht. Es wurde nur das Atemgeräusch aufgezeichnet, nicht die damit einhergehenden physiologischen Bewegungen. Das Audioscoring beziehungsweise das Versagen des Audioscoring rückt somit eine Eigenart des medialen Displays der *Mégapneumie* in den Fokus: Die Stimmimpulse werden hörbar ohne die geringsten Anzeichen der für sie notwendigen physischen Vorbereitung.

Das Audioscoring stösst also unerwartet auf eine Art Materialwiderstand. Die mäandernden Impulsverläufe, wie sie zum Beispiel *La Mémoire* prägen, die subtilen rhythmischen Differenzen und die fehlende metrische Gliederung des Materials machen es schwierig, den Impulsen zu folgen und diese exakt zu imitieren. Solches festzuhalten und wiederzugeben ist der Maschine vorbehalten. So unvirtuos das Ausgangsmaterial auch erscheint, es entzieht sich der perfekten Synchronisation und es hat sich als

unumgänglich herausgestellt, zusätzliche Informationen zur Atmungsrichtung auf einem Ausdruck der Darstellung des Audiosignals durch den Computer festzuhalten. Abbildung 6 zeigt einen Ausschnitt.

Zuoberst in der Darstellung findet sich die Zeitachse mit dem Ausschnitt 1:30–2:30, darunter die Wellenformdarstellung von *La Mémoire*. Die Pfeile stehen für Ein- (nach unten) bzw. Ausatmen (nach oben). Links ist die handschriftliche Anmerkung «Doppel» zu lesen und die Pfeile zeigen zweimal in dieselbe Richtung nach unten, so auch vor und nach 2:10, einmal mit dem Vermerk «doppel» einmal mit «nachdrück» – Beispiele dafür, dass dem Einatmen ungewöhnlicherweise eine weitere Einatmungsbewegung folgt. Die zahlreichen Pfeile lassen auf rasche Atembewegungen schliessen (zum Vergleich: In der Ruheatmung sind es vier Atemzüge pro Minute), die Länge der Pfeile steht für die Tiefe der Atmung. Die abrupt verlangsamte Atmung vor 2:21 ist mit «lang!» gekennzeichnet. Komplizierter ist es, sich der Farbigkeit der Atemgeräusche, diesem Gemisch aus Vokal- und Konsonantfarben anzunähern, hier: «uh_», «(sch)» und «ah^{kk}». Das sind keine systematisierten Notationen, sondern sie dienen als Erinnerungsstütze und helfen der Koordination. Für diese Art Notation hat der neuseeländische Musiktheoretiker und Komponist elektroakustischer Musik Denis Smalley (*1946) den Begriff «Diffusionscore»³⁸ geprägt:

[...] the diffusion score [...] [is] often a free, sketchy, graphic representation of the sounding context produced primarily as a timing and memory aid for the person diffusing a work in concert. This third type [...] is usually concerned with spectromorphological information: events and textures are given shapes whose vertical dimension represents spectral space, while the horizontal plane shows change over time.³⁹

In diesem Sinn entwickelte sich das Audioscoring zum multiplen Scoring: Zum Audioscore tritt ergänzend der Diffusionscore.

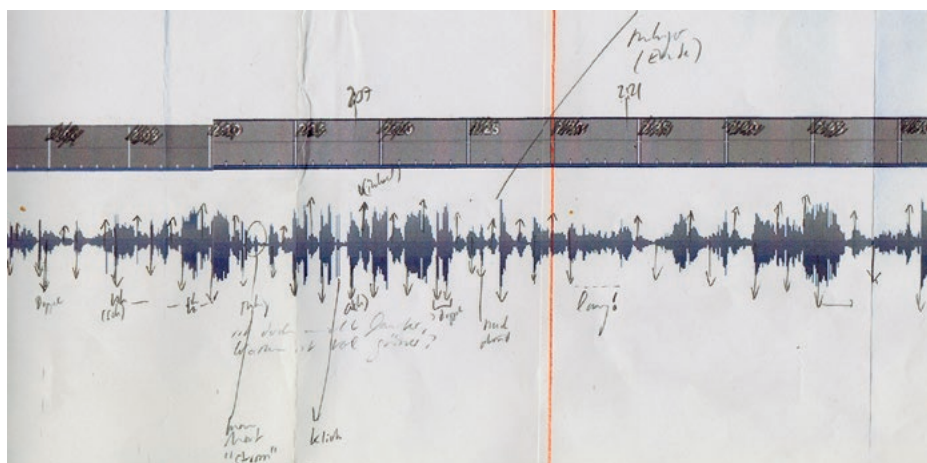


Abbildung 6: Audioscoring, Diffusionscore: *La Mémoire*, 1:30–2:30, Januar 2017.

38 Ziel ist es, die verschiedenen Typen von Notationsformen herauszuarbeiten und zu unterscheiden: Transkription, Deskription, Sonogramme, Diffusionscore, Audioscoring etc.

39 Denis Smalley: «Spectromorphology: explaining sound-shapes», in: *Organised Sound* 2 (1997), S. 107–126, hier S. 108.

Die Maschinenschrift zeichnet nicht nur die Stimme auf, sie produziert während der Aufnahme Sekunde um Sekunde, Zentimeter um Zentimeter, um genau zu sein: 36,2 cm pro Sekunde, ein auf- und abwickelbares ›Zeitmaterial‹, ein Zeitband, eine Art Meterware einer kontinuierlichen mechanischen Registratur von Zeit. Darin zeigt sich eine paradoxe Eigenheit der Tonbandschrift: Etwas Unwiederholbares, Singuläres wird durch die Maschine perfekt wiederholbar gemacht. Wird jedoch das Tonband geschnitten, wird dieses ›Zeitmaterial‹ aufgebrochen und das chronometrische Kontinuum geht verloren. Bei Wolman bleibt das Material unbearbeitet und diese chronometrische Integrität des Bandmaterials zeichnet es aus. Die *Mégapneumie* ist eine indexikalische Zitterschrift von Zeit und Stimme.

Materialwiderstand: Tonus⁴⁰

Neben der Synchronisation der Impulse tauchten mit den Fragen zur Stärke der Impulse die nächsten Probleme auf. Ganz zu Beginn des Audioscoring und bevor das ›Wolman-Üben‹ nach und nach zu einer Studiosituation heranwuchs, gab es Versuche, die Stimme ohne Mikrofon und ohne Monitoring zu reproduzieren. Nach kürzester Zeit mussten die Versuche abgebrochen werden: Schwindelanfälle, Hyperventilation! Was hat es damit auf sich?

Die Stimmaufzeichnungen von Wolman können in vielen Teilen genauso gut als Mikrofongeräusche bezeichnet werden, denn das technische Setting prägt die Farben und Volumen der Aufnahmen. So erscheinen die Geräusche der Atembremse nicht nur als eine Folge des Lippenverschlusses, sondern auch als ein Phänomen des Zusammenspiels von Atemluft und Mikrofonmembran. Die *Mégapneumie* ist nur mit einem Mikrofon reproduzierbar. Doch auch mit Mikrofon bleibt es schwierig, die Stärke der Impulse zu erfassen und die Zwerchfellspannung so zu kontrollieren, dass Hyperventilation vermieden werden kann.

Die Probleme zeigen, dass durch die Aufzeichnung das Stimmvolumen nicht mehr länger allein eine Folge von Zwerchfellbewegung, Atemstütze und Abstrahlung des Stimmsitzes (›Maske‹) ist. Die Aufnahme generiert ein technisches Stimmvolumen, abhängig vom Abstand der Stimme zum Mikrofon und von der Amplifikation des Signals im Verarbeitungsprozess. Die Mikrofonierung und die damit verbundene Monitoring verschaffen anfangs eine gewisse Erleichterung, trotzdem tritt der Unterschied zwischen den Anzeichen und der effektiven Zwerchfellspannung der Stimme deutlich hervor. In den Fokus gerät damit die fehlende Verschriftlichung des Stimmtonus. Die Atmungsgeräusche, wie es sich für eine ›poésie physique‹ gehört, sind zwar heftig, die damit verbundenen Körperspannungen werden aber vom Maschinenscore nicht erfasst, der diese Impulse ohne Tonus wiedergibt.

Wolmans ›poésie physique‹ als «Signatur des Realen»

Wolman umschreibt die Wirkung seiner Stimmen als «mouvement [qui] faisait corps à la salle». ⁴¹ Dieses «mouvement» ist eine von Wolman wohl kalkulierte Folge der Hörbarmachung der Stimme als Maschinenschrift. Mit der Erforschung der ursprünglich maschinenschriftlichen Aufzeichnungen und ihrer körperlichen, durch den Hör-Sprach-Kreis modellierten Wiederaneignung, gelingt mit dem Audioscoring ein direkter und eigenständiger Zugang zu den Stücken ohne Umweg über symbolische Übersetzungen

⁴⁰ ›Tonus‹ steht für Körperspannung und Kontrolle der Atmung durch das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskulatur.

⁴¹ Gil J Wolman: «Le Cinémachrochone – nouvelle amplitude», in: *Ur 2* (1952), zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 30f.

mittels Transkriptionen. Die ‹poésie physique› von Wolman als Maschinenscore, der Hör-Sprach-Kreis als neurophysiologische Voraussetzung für den stimmlichen Nachvollzug und das Führen eines Forschungstagebuchs zur Studioarbeit: Dies sind die Grundlagen der von mir entwickelten Methode des Audioscoring. Sie bietet die Möglichkeit, die Widerständigkeit der *Mégapneumie* als maschinenschriftliche ‹poésie physique› sowie ihre Wirkungsweise als ‹Signatur des Realen›⁴² zu analysieren.

42 Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 181.

9 Jonas Berthod

Im Jahr 2002 wurden die Swiss Design Awards in verändertem Format neu lanciert, um den Wettbewerb aufzufrischen und die Designförderung den sich wandelnden Bedürfnissen des Berufsfeldes anzupassen. Zentraler Bestandteil des neuen Konzepts war die Vision des Bundesamts für Kultur, Knotenpunkt im Netzwerk des Schweizer Designs zu werden. Nach einer Bestandsaufnahme der Förderansätze in den Jahren vor dem Relaunch analysiert dieser Beitrag die Auswirkungen der Preise auf die Netzwerke und die Praxis der drei Gewinner der Ausgabe 2002.

21 Johannes Gebauer

Die historische Interpretationsforschung an Tondokumenten ist oft auf subjektive Eindrücke des Gehörten angewiesen, da bisher Methoden fehlten, um die akustisch gespeicherten Informationen zu visualisieren und damit objektiver vergleichbar zu machen. Es soll hier versucht werden, das Potenzial von computerunterstützten Interpretationsanalysen am Beispiel der Joachim-Tradition zu demonstrieren und für den Vergleich einzelner kurzer Passagen heranzuziehen. Die verschiedenen Darstellungen erlauben eine Sichtbarmachung von sowohl agogisch-musikalischen als auch von instrumental-technischen Vorgängen.

37 Camilla Köhnken

Zwei Hauptfragen stehen im Zentrum des vorliegenden Beitrags zur Interpretationsforschung: Wie erzeugen Lisztschüler_innen musikalischen Ausdruck? Welche allgemein künstlerischen oder spezifisch pianistischen Interpretationsstrategien zeigen sich, wenn man theoretische Anweisungen und praktische Ausführung vergleicht? Es ergeben sich interessante Punkte zur Zeitgestaltung der Pianisten Eugen d'Albert und Frederic Lamond und der Interpretation des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen.

53 Angela Koerfer-Bürger

Anhand einer Aufführungsanalyse der neuen Oper *Pinocchio* von Philippe Boesmans (2017, Aix-en-Provence) wird dargelegt, wie die erzählende und zeigende Darstellung für das musikalische Figurentheater konstitutiv sein können. *Pinocchio* vereint in seiner epischen Form und inhaltlich in der Metamorphose der Hauptfigur wichtige Merkmale des Figurentheaters. Dadurch wird eine nicht an einen Menschen oder die Materialität einer Puppe gebundene Wahrnehmung eines imaginierten Idealkörpers möglich.

61 Dorothea Schürch

Mit Gil J Wolmans (1929–1995) <poésie physique> steht der paradigmatische Umbruch in der Technik der Aufzeichnungssysteme im Zentrum: von der Buchstaben-Verschriftlichung seiner ersten lettristischen Gedichte bis hin zu den Tonbandaufzeichnungen seiner *Mégapneumie* in den 1950er-Jahren. Audioscoring untersucht diese Aufzeichnungssysteme und deren Einfluss auf die avantgardistischen Stimmpraktiken in einem studioähnlichen Forschungslabor, indem die Tonbandstücke als akustische Partituren (Audioscores) verwendet werden.

9 Jonas Berthod

In 2002, the Swiss Design Awards were relaunched in a new format, in a bid to reinvigorate the competition and to adapt the promotion of design to the evolving needs of the profession. One of the key themes of the new format was the vision of the Swiss Federal Office of Culture that it could be a node in the network of Swiss design. After tracing the evolution of the Office's approach to sponsorship in the years leading up to the relaunch, this article analyses the impact of the awards on the networks and on the practice of three winners of the 2002 edition.

21 Johannes Gebauer

Historical performance research based on audio documents is often forced to rely on subjective impressions rather than scientific data when appropriate methods to visualise the details of acoustic recordings are not available. In this paper, the potential of computer-based interpretation research will be demonstrated, using examples from the Joachim tradition compared to other recordings. Different graphic representations of brief passages will be used to demonstrate characteristics of agogical and technical/instrumental procedures and decisions.

37 Camilla Köhnken

This paper focuses on two of the main questions asked by researchers about Liszt's art of interpretation: how did Liszt's students create musical expression? And what general artistic or specifically pianistic interpretational strategies can be observed if we compare theoretical instructions and actual performance practice? The results reveal interesting aspects of organising time on the part of the pianists Eugen d'Albert and Frederic Lamond, and raise general issues about interpretation in the 19th century.

53 Angela Koerfer-Bürger

This article offers a performance analysis of Philippe Boesmans's new opera *Pinocchio* (2017, Aix-en-Provence) to explore the potential of narrative and demonstrative representation as constitutive qualities of musical puppet theatre. *Pinocchio* combines significant criteria from puppet theatre within an epic form, and by means of the metamorphosis of the main character. Perceiving an imaginary, ideal body becomes possible. This perception is not necessarily related to a human being or to the materiality of a puppet.

61 Dorothea Schürch

The paradigm change in the technology of recording and documentation systems is at the core of the "poésie physique" by Gil J Wolman (1929–1995). There was a shift from letter textualisation in his lettristic poems to the tape recordings of his *Mégapneumie* in the 1950s. Audioscoring investigates these systems and their influence on avant-garde vocal practices in a studio-like research laboratory, utilising the audiotaped pieces as acoustic scores ("audioscores").

Jonas Berthod is a graphic designer, researcher, and lecturer. He graduated from ECAL and the Royal College of Art and is currently a PhD candidate and a research assistant within the Swiss Graphic Design and Typography Revisited project. His PhD thesis examines the role of networks on the creation of Swiss graphic design, taking 2002 as a central point of interest. He is a lecturer at ECAL and a visiting lecturer at RCA.

Johannes Gebauer hat Musikwissenschaft an der Universität Cambridge sowie Barockvioline bei Simon Standage und an der Schola Cantorum Basiliensis studiert. Er war einige Jahre musikwissenschaftlicher Mitarbeiter von Christopher Hogwood und an zahlreichen Publikationen beteiligt. Als Geiger war er u. a. Mitglied der Academy of Ancient Music. 2007 gründete er das Camesina Quartett, mit dem er mittlerweile drei CDs eingespielt hat. Seit 2012 ist Johannes Gebauer Forschungsmitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern, wo er 2017 seine Doktorarbeit zu Joseph Joachims Interpretationspraxis abschloss.

Camilla Köhnken war viele Jahre lang «Hauspianistin» im Beethovenhaus Bonn. Sie studierte Klavier bei Pierre-Laurent Aimard an der Musikhochschule Köln, Jerome Rose am Mannes College in New York und Claudio Martínez Mehner an der Musikakademie Basel (Solistendiplom). Im Sommer 2018 schloss sie ihre Dissertation unter dem Titel *Liszt, Beethoven und Chopin «im Geiste Liszt's»: Musikalische Gestaltungs-ideale der «Liszt-Tradition» im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausgaben und frühen Tondokumenten* ab.

Angela Koerfer-Bürger forscht seit 2017 als Doktorandin des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Bern zum Thema «Imaginierte Figuren im Musiktheater». Seit ihrem Diplom in Musiktheaterregie (München) arbeitet sie als Regisseurin und seit 2001 als Dozentin im Fachbereich Musik an der Hochschule der Künste Bern. Sie leitete unter anderem das interdisziplinäre BFH-Forschungsprojekt «Sprechende Hände».

Dorothea Schürch arbeitet seit den 1980er-Jahren als Sängerin, Performerin und Improvisatorin. Ihre Konzerte und Auftritte führten sie durch ganz Europa und Amerika. Sie promoviert in der GSA zu avantgardistischen Stimmpraktiken der 1950er-Jahre und entwickelt in diesem Zusammenhang eine eigene Forschungsmethode: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung.

Beiträge der Graduate School of the Arts II (2018)
Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Redaktion: Philippe Kocher, Bettina Ruchti,
Jana Thierfelder
Lektorat: Daniel Allenbach
Gestaltung: Büro 146, Zürich
Schrift: Ueli Kaufmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2018

ISBN: 978-3-9524098-9-3
ISBN: 978-3-9525027-0-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.120740



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch